

CONST. CIOPRAGA

Constantin

ÎNTRE ULYSSE
ȘI DON QUIJOTE



JUNIMEA

De același autor :

- CALISTRAT HOGAȘ : Buc., E.S.P.L.A., 1960.
G. TOPÎRCEANU, Buc., E.S.P.L.A., 1966.
MIHAIL SADOVEANU, evocator al istoriei, Buc., E.D.P., 1966.
MIHAIL SADOVEANU, Buc., Ed. Tineretului, 1966.
PORTRETE ȘI REFLECȚII LITERARE, Buc., E.P.L., 1967.
LITERATURA ROMÂNĂ ÎNTRE 1900—1918, Iași, Ed. „Junimea”, 1971.
HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU, Buc., Ed. „Cartea românească”, 1973.
PERSONALITATEA LITERATURII ROMÂNE, Iași, Ed. „Junimea”, 1973.
ECRAN INTERIOR (Poeme), Iași, Ed. „Junimea”, 1975.

Vor apărea :

- LITERATURA ROMÂNĂ ÎNTRE 1918—1944 (Evoluția poeziei)
NISIPUL (Roman)

CONST. CIOPRAGA

ÎNTRE ULYSSE
ȘI
DON QUIJOTE

Reflecții despre literatură

JUNIMEA — IAȘI — 1978

După exodul definitiv al unor contemporani, din biografia lor reținem, uneori, un simplu gest. Clipa-sinteză în care cineva și-a concentrat un anumit impuls: exuberanță, îndoială, tristețe. Dar cuvintele? Cele rostite de-a lungul unei vieți, se rezumă, la unii, în două-trei propoziții. La alții, postum, cuvintele capătă rezonanțe mitice, excepționale. Ce cuvinte-statui va fi lansat Prințul, creînd pentru istorie momentul de la Vaslui? Cum va fi sunat imperativul ca toți să se integreze „tiparului” său? Cum rostea Shakespeare întrebarea: A fi... sau a nu fi?... Cine ar putea reconstitui, imaginar, farmecul vocii lui Eminescu: Vino-n codrul la izvorul...?

Imensități de cuvinte, rostite de oameni care există, trec inevitabil în neant. Totuși, de partea cuvintelor stă miracolul. Scrisul poate fi voluptate, expansiune, mod de rezistență. Din cuvinte au luat ființă Ulysse și Don Quijote, care n-au existat...

(Reflecție liminară)

ÎNTRE ULYSSE ȘI DON QUIJOTE

Ulysse și Don Quijote, vechile noastre cunoștințe, sînt în același timp personaje și mituri. Să ne introducem în cîmpul lor magnetic.

Văzută din afară, ca experiență umană, drama lui Don Quijote este drama idealismului pur, contrariat de realități. Dar ce reprezintă același personaj *în sine* și *pentru sine*? Disponibilitățile sale de autoiluzionare sînt imense, încît contradicțiile, obstacolele, loviturile crude nu-l lezează (sau par a nu-l atinge), iar acolo unde nu e *opозиție* în conștiință nu este nici dramă. Paradoxal : — cavalerul Tristei Figuri se mișcă în zig-zag numai în raport cu *logica noastră*, fiindcă, altminteri, privit prin propria-i logică, el e perfect consecvent, evoluînd liniar și armonic. Inutil să i se arate că „insula Barataria“, ipotetică așezare cu o mie de suflete, nu este o insulă. Pentru Don Quijote important era să practice generozitatea. Gestul de a oferi credinciosului Sancho Panza guvernarea unei mici cetăți, — o „insulă“ — fie și inexistentă, e tipic. Arhicunoscuta bătălie a cavalerului cu morile de vînt nu e nici ea o simplă *locura* (nebunie), nici prilej de rîs, ci o nouă verificare a consecvenței cu sine. Fixat într-o atitudine, fantast, deschis grandiosului, cavalerul rătăcitor, gata să ia morile de vînt drept uriași, făcători de rău, crede în noblețea actului său, de unde capacitatea de a înfrunta disproporționat. Este însă profilul lui atît de singular, de bizar, pe cît se spune ? Este Don Quijote o excepție abso-

lută? Lăsînd deoparte detaliile social-istorice, legate de declinul instituției cavalierești în Spania secolului al șaisprezecelea, capodopera lui Cervantes reia (în ciuda episoadelor parodistice) vechea temă a înfruntării. Don Quijote repetă, în felul lui, atitudini ce trimit la Sisyf, la Prometeu ori la Perceval, eroi cu inimă pură acceptînd jertfa, însă o jertfă de dimensiuni sublime, la nivelul mitului. Dincolo de partea narabilă din romanul cervantesc, impresionează altceva, un anumit ermetism, latura care transcende din concret în abstract și simbol. Iar dacă mitul nu e altceva decît un vis treaz, vis dirijat, sistematizat, modelat conform unei geometrii ideale, efigia lui Don Quijote, nu atît de ridiculă cît se consideră în limbajul curent, simbolizează un idealism neistovit, destinat să combată prin febrilitate și îndrăzneală, prin credință în eroic și frumos, tot ce înseamnă calcul, scepticism, blazare și celelalte.

La protagonistul din *Odiseea*, aventura e subordonată destinului (puterii zeilor), disecată lucid, în funcție de forțe din afara individului. Pentru Ulysse, fapta, aventura, constituie atitudini parțiale, prudente, „diplomatice“, în vederea unui echilibru față de adversitățile existenței. Planurile zeităților elenice sînt pentru „necăjitul“ Ulysse niște hieroglife, mistere, pe care înainte de a trece la fapte, el se străduiește să le priceapă cît de cît. Drama lui se exteriorizează în zeci de feluri, fiind prin aceasta măsurabilă, aptă de comparații. În „nebuniile“ lui Don Quijote domină candoarea, inefabilul, acea lipsă de măsură care se opune cuantificării obișnuite, vizînd dimpotrivă totalitatea, absolutul. „Află, Sancho, că nici un om nu prețuiește mai mult ca altul, dacă nu făptuiește mai mult ca altul“ ... Proporțiile visate de ilustrul *hidalgo* sînt extraordinare, *hors série*, încît prin mai mult

el înțelege, de fapt, ceva incomparabil, sublim ori măcar legendar. Ulysse vede în destin un sistem de sancțiuni, de prohibiții la un nivel suprauman, în timp ce, dimpotrivă, Don Quijote hotărăște să sancționeze el însuși destinul, dându-i dimensiuni umane. Zeii lui Ulysse sînt deasupra oamenilor, — eroul de la Mancha își este zeu sieși. Își creează o religie proprie. Cînd peregrinul Ulysse, forțat de voința zeilor, are de înfruntat ciclopi, lotofagi, lestrigoni (antropofagi) și alte forțe monstruoase, el invocă bunăvoința divinității, neîncrezător în sine. Altă dată, întors în Ithaca sa, după douăzeci de ani de pribegie, trebuie să înlăture pe numeroșii pretendenți la mîna cinstitei Penelopa. Dialogul cu fiul, Telemac (*Cîntul XVI*), relevă o mentalitate diferită de aceea a lui Don Quijote : „ — Tată, mult am auzit vorbindu-se de slava ta, de bărbăția și de chibzuința ta, dar mare vorbă ai mai rostit și mult mă minunez de ea : cum e cu putință ca doi inși să se lupte cu oameni așa de mulți și de puternici, că doară nu-s pețitori numai zece ori douăzeci, ci mai mulți și iată cîți anume : sînt mai întîi cincizeci și doi de tineri dintr-ales din Dulichios cu șase slujitori ; chiar din Ithaca sînt vreo doisprezece, cei mai de frunte ; douăzeci au venit din Samos, douăzeci din Zacint ; ca ăștia mai sînt și crainicul Medon și cîntărețul Femios și încă doi oameni meșteri să gătească masa. De-i lovim pe toți odată, teamă îmi e să nu pătimești amarnic de la început...”

Sîntem în plin fabulos homeric. Ulysse și fiul său au de înfruntat nu mai puțin de o sută paisprezece adversari, ceea ce echivalează, *ca spectacol*, cu asaltul donquijotesco al morilor de vînt. Îndoielile tînărului Telemac privind sorții de izbîndă sînt risipite de părintele său astfel : „Socoți că Minerva și atotputernicul ei părinte nu-s de ajuns și că mai e nevoie să cerem ajutor și de la alții ?”

(Trad. E. Lovinescu). Pe lângă acestea, Ulysse practică astuția, utilizând la nevoie resursele unei inteligențe treze, diferențiindu-se radical de arianul erou iberic, ostil oricărui truc. La asediul morilor de vînt, act *disproporționat*, cavalerul Tristei Figuri nu acceptă nici un compromis, rămînînd singur, neurmat nici măcar de mărginitul Sancho, scutierul. Prin temeritate, atitudine concepută ca act de credință într-o misiune etică, Ulysse își înscrie totuși numele în galeria donquijoților, cu o deosebire însă. La eroul homeric, aventura apare ca un fel de obligație, urmărind readucerea lucrurilor răsturnate de destin la starea anterioară. Restaurație, așadar. Primează rațiunea. La Don Quijote, aventura nedeliberată, de o desăvîrșită puritate, se proiectează în viitor, urmărind răsturnarea stărilor anterioare. Întîietatea revine ficțiunii. Ulysse construiește în relief, convex, plastic. La Don Quijote primează negația, iar în vederea descoperirii de forme noi el practică excavația în sol, concavitătea.

Și Ulysse și Don Quijote sînt personaje polarizante, vedete, încît în raport cu ei, celelalte apariții, oricît de plastice, devin palide. Ideea de monumentalitate stă în picioare și într-un caz și în altul, cu anumite nuanțe desigur. Bravul Ulysse reclamă mai ales admirație, personajul homeric aparținînd unei cărți de exaltare a faptei biruitoare. Don Quijote incită mai degrabă la meditație melancolică : despre absurd, despre extravaganta, despre himeric și celelalte. Mai mult decît orice, capodopera lui Cervantes este o carte profund umană, îmbibată de generozitate și iubire. Eroul reclamă în primul rînd comprehensiune. Pămîntescul Sancho are o vagă presimțire a superiorității cavalerului fantast : „Ei bine ! Așa cum este el, totuși, mi-i drag, și nimic, vreodată, nu ne va despărți, pînă cînd o aceeași sapă și lopată ne vor săpa

un același pat...". Ca erou de întâmplări tragice, cărora le rezistă cu eroism, Ulysse are nenumărați *simili*. Don Quijote rămîne etern singur. Se pune totuși întrebarea : de ce din denominativul Ulysse n-a derivat un cuvînt care să indice un comportament mai larg, așa cum din Quijote a rezultat conceptul de *quijotism* ori din Bovary acela de *bovarysm*? Ortega Y Gasset dă, în ce-l privește pe *hidalgo*, un răspuns subtil. Dacă prin „quijotism“, cei mai mulți înțeleg un anumit comportament al protagonistului *operei*, rațiunea critică obligă la o continuă raportare a acestui protagonist acaparator la celelalte personaje. S-ar ajunge astfel („prin contemplarea unei suprafețe vaste“), la un concept mai cuprinzător. În esență, Ortega vede în quijotism o proiecție a *stilului* cervantesc, o „cristalizare particulară a lui“, în înțelesul că „individul Don Quijote este un individ al speciei Cervantes“ (*Meditații despre Don Quijote*, Buc., 1973, p. 60).

Satisface, oare, acest răspuns? Însuși gînditorul spaniol se temea că „va ieși înfrînt“. În fond, e riscant să se pună semnul egalității între *stil* („lucrurile artistice sînt alcătuite dintr-o substanță numită stil“) și *structura* personajelor. Ulysse ar putea fi raportat, potrivit acestui argument, la Homer, dar cine știe dacă rapsodul a compus el singur *Odiseea*?; în *Père Goriot* s-ar proiecta Balzac iar în *Ion*, Rebreanu. Logica demonstrează că Ulysse rămîne la nivelul spectacolului grandios cu rezonanțe arhaice, pentru a căror revitalizare sufletul modern nu dispune de suficiente resurse. Nu ne putem instala firesc, precum cei vechi, în *durata* mitologiei *Heladei*. Contemporan cu Shakespeare, Cervantes stă însă, ca și marele *Will*, la obîrșia literaturii moderne, ambii trimițînd lungi antene către noi, anticipînd, propunînd soluții, idei care sînt și ale noastre. Umorul cervantesc răzbate din subterane, vehiculînd, potrivit cu experiența

tragică a autorului, o filozofie a înfruntării. „Mai bine o speranță frumoasă, decît o realitate urîță“, — afirmă Cervantes prin intermediul eroului său. Sațietății, plătudinii, trăirii orizontale — li se opune „absurdul“ vișului, *id est* împotrivirea. Existențialiștii de ieri, teoreticienii absurdului de asemenea, puteau descoperi în Cervantes un precursor simbolic? Trebuie să rezistăm tuturor încercărilor, opunînd răului o mare doză de încredere, — iată în esență lecția „iscușitului“ Don Quijote.

Cînd Ortega leagă, într-un fel, destinul lui Don Quijote de acela al terestrului Sancho și de al celorlalți, desigur nu greșește. Sancho nu e numai un termen de comparație, ci și o componentă a eternului dualism al existenței, un element figurînd atașarea de *realitățile* cotidiene în raport cu preocupările de ordin *ideal*. Din alternanța măștilor, rezultă o amplă prelecțiune despre moduri de viață diferite, în care teza și antiteza se conciliază multiform. Autor al *Nuvelelor exemplare* (adică moralizante), Cervantes face în *Don Quijote* operă de moralist, încît protagonistul și antagoniștii „răstoarnă coșuri pline de proverbe“ (cum remarcă G. Călinescu). Dar proverbele nu sînt altceva decît expresii concise ale *convențiilor morale*, astfel că — paradoxal — neconformistul, contestatarul Don Quijote și cei din jur procedează în modul clasicismului folcloric al lui Creangă, reținînd ceea ce e de reținut din experiența colectivă (*Sensul clasicismului*). Menéndez Pidal credea că în roman domină „seninătatea clasică și ironia binevoitoare a celui mai sănătos și echilibrat dintre geniile Renașterii“. Adevărat că straniul *hidalgo* vizează o ordine perfectă. Egocentrismul lui Don Quijote este totalmente lipsit de egoism, de unde tendința devorantă de a înfăptui ceva grandios pentru umanitate *in toto*. Prin întreaga-i conduită, eroul, campion al idealului gratuit, as-

piră la purificare; Sancho, în relațiile lui cu stăpînul, are și el senzația ascezei. Dar sînt acestea suficient de pregnante pentru a vedea în *Don Quijote* o expresie a „seninătății clasice”? Nu anunță el, prin reacțiile singulare, romantismul?

Tot ce încîntă în aventurile lui Ulysse ține de un ritm clasic, caracterizat printr-un regim de echilibru în fața lucrurilor, printr-un limbaj de o impozantă demnitate, aerat, cu simetrii amintind de arhitectura Erechteionului. Un clasicism popular. La curtea lui Alcinou, de pildă, Ulysse povestește peripeții tulburătoare, însă pe un ton egal, aproape calm. Legendarul personaj, care nu seamănă cu zeii „nici la făptură, nici la port, ci cu oricare om din lume“, se referă la necazurile venite „din partea lui Neptun, stăpînul mării“, relatate convențional, cursiv. Regimul lui Ulysse este apa cu undulațiile ei. Regimul lui Don Quijote e focul, arderea grăbită, de unde exacerbarea gesturilor și soluțiile excepționale. Karl Vossler observa în *Don Quijote* strînsa legătură cu multiplele reacții ale existenței în genere, încît, în cadrul barocului spaniol „pot fi duse la capăt exact aceleași opere de absolută armonie ale Renașterii italiene, ale clasicismului francez sau ale goticului“. Nici o clasificare, în materie de artă, nu implică delimitări rigide. Capodopera cervantescă nu reprezintă un caz litigios. Viața curge în matca ei, urmînd o dinamică ostilă silniciilor, de aceea conceptele de romantic și clasic, de „forme deschise și închise“, își pierd sensul: „o operă ca *Don Quijote* aparține celor două tendințe, și presupune depășirea uneia de către cealaltă...“ Explicația interesului universal al acestui cel dintîi mare roman modern o dă, pe lîngă calitatea artei, substanța vieții pe care o conține. Se afirmă chiar că înainte de a fi fost privit ca operă literară, *Don Quijote* „a fost considerat drept satiră, critică, farsă

ori divertisment, autoconfesiune sau deziluzie" (*Algunos caracteres de la cultura española*, ed. 1962, pp. 61—62, 136).

Nimeni nu pune pe grecii de astăzi sub semnul lui Ulysse. Nici spaniolii de astăzi nici cei din secolul al şaisprezecelea nu se confundă cu Don Quijote. Contrastele din psihologia ibericilor, locuitori ai unui pământ torid, în parte deşertic, l-au dus însă pe Keyserling la concluzia că „orice spaniol este don Quijote şi Sancho Panza în acelaşi timp“. Că pasiunea şi abandonul le sînt comune concomitent. Motivarea : „Un extrem realism şi un extrem irealism sînt cei doi poli între care viaţa şi sentimentul său oscilează perpetuu (...). În ochii spaniolilor, figura lui Don Quijote nu e deloc comică. Dimpotrivă, acesta le apare ca supremul simbol uman şi asta la un nivel mai înalt decît Goethe pentru germani“ (*Analyse spectrale de L'Europe*, 1930, pp. 77, 80). Un alt german, Vossler, deci tot un observator din afară, era frapat de aceleaşi contraste : de un clarobscur „care-şi alcătuieşte din alb şi negru unitatea şi lumea sa“ (*Algunos caracteres...*, p. 57). Din elemente disparate, ca enormitatea şi interesul pentru lucrurile umile, s-a făurit, condiţionat de pământ şi istorie, un climat spiritual, un *psychism*. În structura unui alt *don*, — Don Juan — Camus sublinia, la rîndul său, contraste de alt gen, remarcînd obişnuinţa peninsularilor de a spune ori *da* ori *nu*, de a prefera ori vinul *alb* ori *negru*, de a cultiva asceza creştină dar şi orgoliul nemăsurat. Cum antinomiile se ţin lanţ, în don Quijote, dincolo de fondul prim, se încrucişează sute de sensuri derivate. Din propensiunea eroului spre extraordinar, Unamuno a înţeles să extragă (în *Vida de don Quijote y Sancho*) un principiu de renaştere naţională, de aventură convertită rapid în quijotism na-

ționalist și mistic, de vreme ce „Cavalerul nebun“ e asociat fanaticului jesuit Loyola, ultracatolicul. Similar ca tonalitate și viziune, Barrès din *Du Sang, de la volupté et de la mort* anticipa din 1894 ideile lui Unamuno. Acestuia din urmă, i-a ripostat strălucit Ortega, punînd accentul pe umanitatea îndurerată a lui Don Quijote ; ca simbol, cavalerul rătăcitor „este parodia tristă a unui Hristos mai divin și mai senin“, „un Hristos gotic, sfîșiat de angoase moderne“ (op. cit., p. 59).

Filmele despre Ulysse și Don Quijote sînt nonsensuri. Dacă un film despre eroul din Ithaca are cel puțin justificarea mișcării în epic, un film despre cavalerul Tristei Figuri cade, inevitabil, în anecdotă plată, eludînd tocmai ce era fundamental : fervoarea meditației, perspectivele filozofice, indicibilul, puritatea. Pentru tonifiere, avem nevoie, din cînd în cînd, de amintirea energicului navigator elin, dar și de aspirația spre extraordinar a eroului spaniol. A te orienta spre grandios, a-l gîndi programatic, iată o treaptă obligatorie pentru a realiza cel puțin temeinice lucruri obișnuite. Dacă ordinea și minuția meșteșugărească merită toată stima, toanele, capriciile și halucinațiile efervescentului „nebun“ din La Mancha, sînt respectabile în măsura în care stimulează către neprevăzut, către mobilitate și extraordinar.

În fața paginii albe, scriitorul trăind în tensiune, e pe rînd, Ulysse și Don Quijote... Ne referim la scriitorii de profil grav...

SUPRAFETE ȘI ADÎNCIMI

POEZIA ȘI CUVINTELE

Vrînd să sugereze ideea de perfecțiune, un gînditor din Helada trimitea la geometrie ca model revelator cer-
cul, — figură la care începutul, evoluția și sfîrșitul se
înscriu într-o armonie cosmică, netulburată de incidente.
Într-o construcție circulară totul pare predestinat, su-
gerînd constatarea că totul intră într-o supremă *ordo*
rerum. Peste multe secole, neliniștitul Pascal, care tre-
buie să fi fost un torturat (în orice caz, un polemist co-
plesit de întrebări), remarca la unii *l'esprit de géométrie*,
la alții *l'esprit de finesse*, adică propensiunea spre con-
strucție sau înclinarea spre detalii elocvente. For-
mat în spiritul normelor vechi, reluate în perspectivă
clasicistă feudală, Pascal se comporta ca un apolo-
get al soarelui diurn. A izgonit din orizontul vede-
rii lui sorii de noapte, deschizători de miracole, spre
care aspiră naturile iscoditoare de la romantism în-
coace. În practica unor mari moderni, poezia se abate
de la spiritul geometric și, în perpetuă căutare de teri-
torii necunoscute, pendulează între suprafețele vizibile și
irealitățile încărcate de mister. Dacă pentru cei vechi
„cercul“ reprezenta un univers ideal, complet, pentru
modernii de după Mallarmé și Rimbaud absolutul e o
însurare infinită de fragmente ce-și caută o expresie.
Cuvîntul nu mai *descrie* din unghiul de vedere al cuiva
cărui totul i-ar fi *cunoscut*, ci propune ipoteze de lu-
cru, așteptînd ca sugestiile clarificatoare să vină din

aventură în necunoscut. Se poate spune că pînă la romantici, poezia era mai mult dialog, în înțelesul că la Dante, sau la contemporanii lui Racine și Miron Costin, primează ideea unui limbaj general, gata să comunice pe toate dimensiunile. Modernii, mai sceptici, totodată mai exigenți, cu o acută conștiință a limitelor limbajului, ajung, nu o dată, la starea de exil interior. Singurătatea e un impas, stare de așteptare încordată. Monologul e greu suportabil. Cu alți termeni, cercul singurătății trebuie sfărîmat pentru a pătrunde *dincolo*, în afară. Clasicul Coșbuc, de pildă, se mișcă senin într-un spațiu solar, învîrtindu-se pe orbita multimilenară. Blaga opune eternității o amară conștiință a fragmentarului, de unde neacceptarea rotirii în cerc.

1. — *Revelație și limite*. Tentativele de a defini poezia, oricît de ingenioase, unele scilicito, nu scot acest seducător teritoriu al creației din categoria aproximațiilor. Cum să „fixezi” un fenomen spiritual avînd tangențe cu tot ce aparține umanității și universului? „S-ar putea spune (considera Arghezi, octogenar) că e umbra vieții trăite, o umbră ascunsă în frumuseți grăite (...). Poezia e presimțire, bănuială, incertitudine și aproximativ... Va să zică ce ar fi poezia? Eco-ul vieții noastre simțite și nemărturisite, confidenta secretului nostru necunoscut, lucrul lacrimilor și al suspinelor noastre tăcute, căruia i se cuvine marea discreție a vieții dinlăuntru...” Dificultatea maximă pentru poet e de a face comunicabile incertitudinile, provizoriul, tainicul, efemerul ori infinitul, de a exprima, sustrăgîndu-se logicii curente, reacții general-umane. Un ochi mai exersat va deosebi, relativ ușor, o poezie de explorare a zonelor ascunse ori necunoscute și o poezie-expoziție; altfel spus poezie ca proces de căutare febrilă, poezie ca joc, și poe-

zie ca *rezultat*, fiecare răspunzând altor temperamente ori altor spații ale existenței. Perspective și scopuri diferă. Dar jocul exclude, oare, *căutarea*? Într-un anumit înțeles, „normele” pe care și le impune complicatul Ion Barbu, partizan al formelor „poliedrale”, sînt clasice, vechi, însă un astfel de limbaj absoarbe de pretutindeni, asimilează și transformă neașteptat. Poezia, constată autorul *Jocului secund*, nu poate fi „umplută de toată coloristica sau de toată muzica”, pentru că se dovedește „mai bogată, într-un fel, și mai săracă în altul, decît amîndouă...” S-a spus despre poezia lui Barbu că ar fi anti-muzicală, dar iată-l definind actul poetic în cel mai pur spirit orfic :

*„Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Fosnirea mătăsoasă a mărilor cu sare,
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei, trunchi de fum”.*

Formulare memorabilă ! Drama creatorului autentic, conștient de tirania limitelor, ține de tentația de a străpunge infinitul, iar în această aventură el, poetul, nu are de partea sa decît cuvîntul. Instrument fragil, lacunar, verificat ca imperfect. Orice capodoperă poetică poate fi considerată ca o bătălie cîștigată pentru extinderea ariei cunoscute a limbajului, căruia i se anexează lent teritorii noi. Prin teritorii noi să înțelegem însă *relații noi*, corespunzînd într-un fel inovațiilor din fizica nucleară sau din alte domenii. Numai prin ridicarea în ceea ce G. Bachelard numea *timpul vertical al imaginii poetice*, relațiile cîștigate prin luptă nu riscă să se risipească în orizontalitatea vorbirii cotidiene. Teoretician al verticalității cuvîntului a fost, înaintea lui G. Bachelard, Lucian Blaga, la care mirajul *plaiului* e legat de „minunea” cuvîntului, nu nou, nu neobișnuit, dar investit cu o capacitate de iluzionare unică.

Preocupați de servituțile cuvîntului, poeții mari se constituie, indiferent de timp și spațiu, într-o amplă confraternitate spirituală, încît, deși cu mijloace și perspective deosebite, Mallarmé, Blaga sau T.S. Eliot lucrează *co-eficient* (ca să reamintim un termen barbian), pentru a aduce un plus de revelație. Sîntem obișnuiți cu „cunoașterea cuvintelor“, dar ignorăm *Cuvîntul* (cu majusculă), scrie T.S. Eliot într-un poem. Ce vrea să spună aceasta? Răspunsul vine dintr-un alt poem (*East Coker*), mai sugestiv decît primul: „*Există un timp al serii sub lumina stelelor. / Un timp al serii la lumina lămpii*“ (trad. Aurel Covaci). Cuvîntul cu majusculă e acela al sublimului, al sincerității absolute, al spațiilor astrale, cuvîntul vizînd infinitul. Blaga gîndește identic. „*Unde și cînd găsi-voi singurul cuvînt / în cercul nopții să te-ncînt?*“. Evident, cuvîntul căutat de Blaga e un instrument cu virtuți excepționale, destinat să îmbine fragmentele universului într-o unitate semnificativă:

„*Nepriceput pe lîngă vetre,
dar înțeles de zeu și pietre,
cuvîntul unde-i ca un nimb
să te ridice peste timp?
Cuvîntul unde-i — care leagă
de nimicire pas și gînd?*“

Într-un eseu celebru, Camus avea în vedere „momentele privilegiate“ ale existenței, cînd privirile, plecînd de la obiecte și senzații curente, ajung la sesizarea necunoscutului, implicit la senzația de etern. La Eminescu, vorbe dintre cele mai comune duc la revelații de adîncime, prelungi, durabile; amplificîndu-și dimensiunile, cuvîntul nu impietează asupra clarității:

„*O, mamă, dulce mamă, din negura de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;
Deasupra criptei negre a sfîntului mormînt
Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt,
Se bat încet din ramuri, îngîină glasul tău...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu.*“

Toate elementele acționează aici convergent, transferînd elegia individuală într-un timp etern. Nu trebuie o inițiere prea complicată pentru ca, însoțiți de Eminescu, să pătrundem în spațiile siderale ale *Luceafărului*. Altfel spus, miracolul constă într-o transcendere de la obșnuitul limbaj *asertiv* la un limbaj *sugestiv*, de la sintaxa strict gramaticală la metafora deschizătoare de perspective. Erotica eminesciană îmbibată de natură este în fond un mod de apropiere de esențe, — în joc intrînd viața ca realitate intensivă, pe un ecran fabulos. Claritatea dicțiunii nu exclude „misterul“, nici efectele muzicale, nici sublimul, ceea ce probează că ermetizarea practică deliberat de suprarealiștii de ieri și de astăzi, decodificarea limbajului, dezarticularea în toate felurile, nu implică (prin simple procedee tehnice) perspective către *mai poetic*. A face palpabil ceea ce nu poate fi numit, nu ține, desigur, de o anumită rețetă, ci de capacitatea de a alege din semnificațiile multiple pe aceea care comunică mai elocvent. Tehnicile moderne, care au dus la dezagregarea atomului sau la zborurile interplanetare, au, nici vorbă, repercusiuni în ordinea creației artistice. Între stadiile de dezvoltare ale științelor, ale culturii materiale, ale gândirii filozofice și acelea ale poeziei, paralelismele sînt multiple. Artele se sincronizează, într-un mod sau altul, fatalmente, cu stilul epocii. După primul război mondial, Mallarmé, considerat pe la o mie nouă sute drept un „maître suprême de la magie“, trecea în rîndul valorilor clasice; *clasic* în sensul de model aparținînd altui gust. Picasso dislocă principiile artei plastice, realizînd, după opinia unor admiratori fanatici, cea mai mare revoluție în pictură de la Renaștere încoace. Stravinsky, la rîndul său, operează schimbări similare în limbajul muzical.

Indiferent de domeniu, eforturile creatorilor de a împinge cunoașterea spre zone noi, revelatoare, sînt pe deplin justificate. Inacceptabile rămîn experiențele facile, fără acoperire, care denunță ruptura, incongruența dintre *semn* (cuvînt) și *semnificație*. Fondul umanității vii se compune din *permanențe* și *adaosuri succesive*, de unde posibilitatea omului modern de a se mișca, fie și stîngher, printre miturile homerice, de a se amuza la lectura lui *Don Quijote*, de a fi sensibil, totodată, la poezia epocii electronice. Poezia nu e numai descoperire fulgurantă, ci și o formă particulară a lucidității, teritoriu în care fantastul *Don Quijote* merge alături de pămîntescul *Ulysse*. Arta cuvîntului este și o știință a cuvîntului.

2. — *Tentația absolutului*. Prin rezonanțele alegorice, atrage atenția un pasaj din *Odiseea* (cîntul XVI), în care *Ulysse*, întors din lunga-i pribegie pe mare, după douăzeci de ani de absență, se arată fiului său, care, nu-l recunoaște. În esență, dialogul pune accentul pe oscilația *realitate-aparență*. „Nu sînt zeu : de ce să mă asemeni cu zeii ? Sînt bietul tău tată, acela pentru care plîngi“. — „Nu ești tatăl meu *Ulysse*, ci un zeu care mă înșală ca să plîng și să pățimesc mai mult apoi... *Odinioară* erai bătrîn și îmbrăcat în zdrențe și iată-te acum ca un zeu din cer !“ Analogic, aplicat domeniului poetic, sensul dialogului e acela că dimensiunile cuvîntului se modifică spectaculos, încît, într-un nou context, ele „înșală“, părăsind altele. Modernii însă trec peste ideea de iluzionare, de *înșelare*, pentru a face din poezie o rampă de lansare în *absolut*. La *Eminescu*, cele două atitudini coexistă. O dată poezia e transfigurare, vis, iluzie destinată să ascundă *disonanțele* : „Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea“. Altădată, poezia e dramă, impas provenit

din negăsirea cuvîntului-cheie, care „să exprime adevărul“.

Gauguin și Mallarmé, contemporani, sînt chinuiți de obsesia „exprimării neexprimatului“, dar metodele lor contrastează. Prin atomizare și *reductionism*, prin aspirația dureroasă de a ajunge la esențe, poetul s-a angajat intelectual într-un labirint. Pictorul crede în posibilitatea reîntineririi artei printr-o întoarcere la „barbaria“ existenței în lumină, la tropice. Pornind de la natură, culorile duc în ireal, însă vizînd absolutul apare sentimentul eșecului. „Exclude din cîntecul tău realul, fiindcă e vulgar“, zice Mallarmé în *Divagations*, obstinat să caute lucrul fără nume : „*l'innommé*“. Tentativa barbiană de a ajunge la unitatea originară a lumii prin geometrie și construcție tenace, se situează în matca exemplului clasic. Poetul *Jocului secund* își găsise afinități cu spiritualitatea Heladei.

Despre Don Quijote s-a spus (printre alții de către Keyserling și Ortega y Gasset) că ar fi, ca simbol, un produs spiritual al „deșertului“ iberic, torid, dezolant, stimulator al iluziei. Tot ce este dezacord în structura rătăcitorului *hidalgo* ține de o dublă figurație, în care realitatea și irealitatea ating o acuitate extremă. Don Quijote are însă numai candoare. Vîrsta lui e a unui matur cu ingenuitate de copil : senex puer ! Conștiința tragicului lipsește. Poetul (vechiul *poietis*) e un făcător, un creator, un inspirat, dar și un sceptic, conștient de servituțile cuvîntului ; de unde, inițial, visul *donquijotesco* de a da corp irealului, iar apoi sentimentul *nerealizării*. Orice poet adevărat pare un Don Quijote perpetuu, sedus de miraje, dar și un damnat, devorat de luciditate. „Crede-

ți-mă, credeți-mă“, — își avertizează Blaga cititorii, pentru a-i introduce *În marea trecere* :

„Despre ori și ce poți să vorbești cît vrei (...)
Dar cuvintele sînt lacrimile celor ce ar fi voit
așa de mult să plîngă și n-au putut.
Amare foarte sînt toate cuvintele,
de-aceea — lăsați-mă
să umblu mut printre voi,
să vă ies în cale cu ochii închiși...“

Luată în serios, muțenia și cecitatea pot pune însă capăt creației, destinul suprem al acesteia urmărind, dimpotrivă, un *adaos*, un *plus* de expresivitate, o prelungire a vizibilului, o *viziune inedită*. Don Juan spune la cîteva zeci de femei aceleași cuvinte, pe care milioane de oameni le debitează, în erotică, la fel. Dar în *tonul* lui Don Juan cuvîntul devine de fiecare dată altul, fără ca aria de cuprindere a limbii să se amplifice. Fascinația, seducția țin, în acest caz, de temperatura interioară. Prin lipsa conștiinței morale, personajul creat de Tirso de Molina e un libertin ; dominat de lene metafizică, el e un exponent al *concretului* ; reprezentînd euforic amorul, ca modalitate uitării de sine, Don Juan transcende, totuși, din utilitar într-o zonă a poeticului. Însă pentru că n-a murit la timp, Don Juan se va retrage la mănăstire ; pentru că verva amorului-poezie s-a epuizat, *concretul* lipsit de aripi se răzbună, inculcîndu-i o tardivă tristețe. Cuvîntul în poezie este anti-asceză, explozie, exuberanță, expresie, și în același timp asceză, implozie, interiorizare, impresie indicibilă. Este memoria paradisului pierdut și visarea paradisului necreat încă.

Nichita Stănescu are, ca mulți alții, aspirația absolutului, dar și conștiința acută a limitelor cuvîntului. Interesul limbajului său stă în tensiune, mai exact în tentativa reînnoită de a surprinde în fluctuațiile de la *cuvinte* la *necuvinte* fluidul, mișcarea neauzită a materiei,

fuga timpului, tot ce acționează pe plan cosmic. Mijloacele stilistice învederează, ca la alții iarăși, o luptă acerbă și o teribilă sete de transcendent. Valorile empirice, pragmatice, ale cuvîntului, intră în componente sintactice noi : lucrurile se *de-naturează* și se *re-sacralizează* într-o spectaculoasă răsturnare de sensuri. Tot ce e absurd poate fi ultra logic și invers. Mutații moleculare invizibile definesc o mișcare universală în lumea fenomenală și în spirit. A încerca să fixezi *tranzitoriul* însuși, în cuvinte, este nebunie, încît poetul, un Noe simbolic navigînd într-o arcă eternă, își deplînge destinul de ins rătăcitor :

*„A e o literă. I altă literă
pe care nebunul de mine le cîntă pe citeră.
Cîinele este un animal, iarba o plantă
din care nebuna de tine se saltă.
Ochiul este o pierdere,
cuvîntul, derîdere,
pe care pe scîndura
orelor, udele,
viețile multe
ni le salvăm...“*

Intimidat de misterul cuvîntului, Nichita Stănescu e totuși hotărît să-l provoace, să-i smulgă, perseverent, învelișurile. „Necuvintele“ trec din existența larvară, amorfă, într-un destin orfic.

3. — *Realitate și sugestie.* În dialogurile cotidiene, formule ca : „nu știu cum să zic“ sau „nu găsesc cuvîntul“ trec neluate în seamă. Locuri comune. Pentru un poet cu tentația absolutului, *indicibilul* înseamnă dramă, tortură cu mii de nuanțe. Clasicizanții apuseni de felul unui Pontus de Tyard, nu numai că nu cunoșteau astfel de drame, dar aspirau cu toată seriozitatea spre *modele* consacrate ; estetica lor proclamă drept principiu reluarea canonică verificată. Pentru a fi original, neliniștitul François Villon s-a comportat ca un răzvrătit, dînd curs

unei vocații mai presus de modele și artificiu. Cel dintâi era partizanul unui frumos *stabil*; al doilea al frumosului *labil*. În fond, orice tentativă de înnoire în artă presupune o distanțare, nu numaidecît ca negație în spirit inconoclast. Distanțare în sensul unei deplasări spre un orizont nepus pînă atunci în valoare; distanțare în scopul *eliminării* sau în acela al *potențării*. „Opera de artă, observa Blaga (în *Filozofia stilului*), nu trebuie să producă iluzii, ci iluzii conștiente, prin urmare mijloacele ei se împart în mijloace care deoparte provoacă iluzia, iar de altă parte o tulbură, pentru ca s-o ridice în conștiință...“ Într-o poezie memorabilă, să zicem într-un sonet de Shakespeare, toate mijloacele de expresie acționează convergent în scopul *conștientizării iluziilor*, de unde concluzia că poet e acela care știe să facă selecție. Sînt oameni (nu neapărat creatori!) care, printr-un instinct superior, dau cuvintelor o întrebuințare desăvîrșită. Vezi cum cuvintele lor se împerechează insolit, își mută locul obișnuit, se regroupează după impulsuri nebănuite, participînd parcă la ritmurile înalte ale universului. Trecătorul de pe stradă se mulțumește cu termeni sinonimi, cu paranteze și aproximații. Creatorul vrea metafora unică, sugestivă ori vibrantă, venind scînteietoare din straturi profunde. „Meritul de a aduce în literatură tot vocabularul român e nul. *Alegerea* contează numai. Prin ea, scriitorul face act creator“. E constatarea lui Ion Barbu, dintr-un substanțial *Pro domo*.

S-a spus, în propoziții diverse, că limba e mult mai săracă decît sufletul. Muzica poate răscoli mai în adînc, încît omul pe care cuvîntul îl lasă indiferent, izbucnește în lacrimi la auzul unei melodii. De la un învățat orator indian, am reținut observația că mai importante decît cuvintele sînt sentimentele. Pe aproape stă și propoziția

semnată de Dominique Bouhours : „Le coeur est plus ingénieux que l'esprit...“. Cum să exteriorizezi sentimente din cele mai impalpabile, accentuat subiective, când materialul verbal se dovedește fragil sau impropriu ? Prefațându-și *Confesiunile*, solitarul Rousseau punea semnul egalității între *cuvînt* și *adevăr*. Rousseau n-a avut nici un fel de complexe privind exprimarea : „Vreau să arăt semenilor mei un om în tot adevărul naturii... Pe mine însumi. Îmi simt inima și cunosc oamenii. Nu sînt făcut ca nici unul dintre aceia pe care i-am văzut ; îndrăznesc să cred că nu sînt făcut ca nici unul din cîți există. Dacă nu valerez mai mult, cel puțin eu sînt un altul“... În intenția gravului gînditor de acum două veacuri, confesiunile deveneau o analiză spectrală avînd drept criterii autocunoașterea („îmi simt inima“) și cunoașterea celorlalți. Dar pînă unde merge *cunoașterea*, — iată o întrebare care pe „Omul naturii“ nu-l tulbură. În concepție rousseauistă, sinceritatea pînă la cruzime ar conferi cuvîntului maximum de eficiență. Modernii se arată mult mai sceptici. Un remarcabil poem de Luca Ion Caragiale (*Scrisoare*), se deschide în ton echivoc-ironic :

*„Cînd mi-ai cerut să-ți vorbesc despre Tudor Vladimirescu,
poate nu m-am gîndit la nimic,
dar mi s-a părut curios,
să-ți scriu ceva despre el cînd nu-l cunosc...“.*

Contemporanii noștri, martori ai dezagregării materiei, au despre cunoaștere altă părere decît contemporanii lui Jean-Jacques.

Provizoriul și limitatul opunîndu-se absolutului, generează la Camus sentimentul de *absurd*. Poate fi transpus însă acesta în propoziții filozofice limpezi ? Răspunsul șovăie. Atunci cînd cuvîntul a încetat de a mai stabili raporturi între om și o „lume familiară“, acceptabilă,

începe absurdul. Sentimentele iraționale se sustrag analizei curente, ceea ce, practic nu le oprește de a exista. Ce sînt *zidurile absurde* decît obstacole care ne împiedică să distingem „ce e adevărat de ce e fals“? Cuvintele pot comunica fie mai mult, fie mai puțin decît par. Neliniștea modernilor demonstrează pe lîngă o stare de incompletitudine multiplă, un sentiment al neputinței de a comunica. „Precum marile opere (notează Camus în *Mitul lui Sisyf*), sentimentele profunde semnifică totdeauna mai mult decît au conștiința de a o spune (...). Marile sentimente plimbă cu ele *universul* lor, splendid sau mizerabil. Ele luminează cu pasiunea lor o lume exclusivă, în care-și regăsesc climatul. Există un *univers* al geloziei, al ambiției, al egoismului sau al generozității. Un univers, adică o metafizică și o atitudine a spiritului“... Persistă în forme multiple nostalgia *luminării* unor asemenea universuri. La Rimbaud, Ion Barbu salută (cu cît entuziasm!) ridicarea către o „cunoaștere extatică a lumii sensibile, un fel de trecere la limita investigării exacte“, adică apropierea prin cuvînt de *increatul cosmic*. Printr-o formulă ca aceasta, trebuie să înțelegem „existențele embrionare : germenii, peisajele nubile — limburile“, un univers pe cale de a lua ființă. Posibilitatea revelării prin metafore e, în principiu, nelimitată; dificil este de a stabili relații, tensiuni inedite, — implicit, noi „succesiuni de cîmpuri de forțe“. În practică, un poet englez modern poate recurge la mai multe cuvinte decît Shakespeare, dar nu cuvintele alcătuiesc versul, ci conexiunile.

Rememorîndu-și copilăria și prima tinerețe, Sartre opta în 1964 pentru titlul de volum *Les Mots*. De ce *Cuvintele*? Pentru că formarea, modelarea sufletească, dilemele (relatate în cele două secțiuni ale cărții : *Lire* și

Écrire) se situează sub semnul cuvintelor, acestea marcând adeziunile sau antipatiile unui ins. Găsim în *Les Mots* autobiografia unui creator de idei, introvertit, reflexiv, înclinat spre teoretizare. Lectura dramei *Horățiu* de Corneille i-a sugerat dimensiunile cuvîntului *crimă*: „Mă întreb dacă nu cumva crima lui Horățiu nu e una din sursele antimilitarismului meu!” Detalii dintr-o altă operă celebră i-au sugerat ideea de absurd. „Am recitit de douăzeci de ori paginile din *Madame Bovary*; la sfîrșit, știam paragrafe întregi pe de rost fără ca purtarea bietului văduv să-mi devină mai limpede: el găsea scri-sori, dar era acesta un motiv pentru a lăsa să-i crească barba? Arunca o privire sumbră lui Rodolphe, deci îi păstra ranchiună — pentru ce, de fapt? Și pentru ce-i zicea: «Nu sînt supărat?» Pentru ce Rodolphe îl găsea «comic și cam laș»?... Mistificat, înșelat, gustam voluptatea ambiguă de a înțelege fără a înțelege; inima omenească de care bunicul îmi vorbea bucuros în familie, o găseam fadă și găunoasă pretutindeni, exceptînd cărțile“. Mările, oceanele, alte întinderi gigantice sînt realități măsurabile, cuantificabile. Cuvintele aparțin unui domeniu al incomensurabilului. Cuvintele devenite artă, bineînțeles!

4. — *Cifru și profunzime*. Nicăieri ca în artă, spaima de a trece drept demodat nu neliniștește mai insistent. Stăruitorul Zola proclama în *L'Oeuvre* incapacitatea artei de a surprinde în dinamica lor ascunzișurile vieții interioare. Maupassant se situa, la rîndul său, pe o poziție bizară, considerînd că „*les artistes sont à bout de ressources, à court d'inédit, d'inconnu*“. Refractari pozitivismului scientist de la sfîrșitul secolului trecut, care în planul artei presupune reprezentarea lumii concrete, simbolisții se orientează spre mister, impunînd o

sensibilitate nouă. Chei complicate au în vedere iraționalul, labirinticul, spațiile lunecoase. La Mallarmé, precursor al moderniştilor, vorbirea criptică traduce disparea creatorului obstinat, tentat de un absolut ce i se refuză. Crede, totuși, în eficacitatea cheilor sale, fie și parțial. „Orice om are în el un secret, mulți mor fără a-l fi găsit, și nu-l vor găsi pentru că, odată morți, adevărul nu va mai exista pentru ei. Eu am murit și am reînviat cu cheia pietrelor prețioase din caseta mea spirituală“. Nevoia de absolut, lăsată în voia hazardului, preocupă pe partizanii suprarealismului de ieri, aceștia experimentând soluții stranii.

Că metoda lui Lautréamont, idolul suprarealiștilor deschisese orizonturi insolite, nu încapă îndoială. În fond, aspirația de a surprinde fluidul, inefabilul, ritmurile greu exprimabile constituie un fel de temeritate prometeică. Tenta intelectuală nu poate decît să înobileze poezia, însă experiența suprarealistă (pentru a nu cita alte direcții) a eșuat în manierism, de vreme ce gesticulația unuia se regăsește la o sută alții, sfîrșind prin a crea o stare de suprasaturație. Există o literatură ermetică, dificilă în primul rînd prin natura conținutului, drept care trebuie să se facă distincție între aceasta și literatura voit obscură. În prima categorie, intră pagini de tipul *Uvedenrode* și *Oul dogmatic*. Ermetic, Ion Barbu nu se consideră incomunicabil. Snobul se izolează însă, făcîndu-se neînțeles, practicînd delirul imagistic și obscurizarea programatică. Motivarea că literatura sa e destinată cititorului privilegiat, se integrează sofismelor. În realitate, orice ins care scrie contează pe audiența unui grup și nu vom crede că un scriitor e mai valoros fiindcă e mai izolat. Disprețul lui Stendhal pentru public, exprimat într-o prefață la *De l'Amour*, l-a costat enorm. O mare tăcere i-a ultragiat sfîrșitul. De altă părere, Tolstoi, pre-

ciza că nu înțelege să scrie pentru mai puțin de o sută de mii de cititori. Un alt scriitor celebru, André Gide, vede în fondul de umanism al creației condiția capodoperei. „Un mare artist (declară el în *Apologia influenței*) nu are decît o grijă : să devină cît mai uman posibil, s-o spunem mai bine : să devină banal“.

S-a verificat, prin capodopere vechi și contemporane, că din multiplele *semnificații posibile*, una are acțiune polarizantă. Celelalte sînt armonice, ecouri, reverberații. Să ne imaginăm o operă perfect rotunjită, ca o sferă. Din orice unghi, privind spre ea, ai o altă perspectivă. Dar majoritatea acestor perspective (dacă nu e vorba de ceva absurd) duc, oricum, către centrul amintitei sfere. Claritatea nu intră, deci, în conflict cu capacitatea de sugestie multiplă.

Iată două versuri de Lucian Blaga :

„Stă în codrul fără slavă,
Mare pasăre bolnavă“...

Atmosfera folclorică și simbolul traduc, aici, un anumit fior metafizic. Celelalte perspective, *posibile*, revelate la interpretarea poeziei în întregime, sînt secundare ; ele conferă, ca în acustică, armonie notei dominante. Sensuri multiple, găsim și în romane. Să cităm *Princepele* de Eugen Barbu, operă cuceritoare tocmai prin polivalență, care nu obstacolează comunicarea mesajului. Alegorie, meditație asupra destinului tragic, parabolă, oricum i-am spune, în *Princepele* fiecare pagină implică un *infra-limbaj*, o vorbire în șoaptă cu mai multe înțelesuri, din a căror însumare se rotunjește — imaginar — o istorie văzută ca timp închis, istorie rezultînd din simboluri. În astfel de opere, o multitudine de conștiințe — aparținînd cititorilor — consideră a fi descoperit răspunsuri la întrebări care sînt poate mai puțin ale autorilor, cît ale lor.

Mutațiile în domeniul creației pot fi estimate în funcție de câteva repere, devenite puncte cardinale. Nu ne putem imagina pe Arghezi, Blaga și Ion Barbu fără Eminescu, precursor de geniu. Clasicii sînt niște permanențe rezistînd acțiunii corozive a timpului. Numai cine ia ca termen de comparație poemele homerice, dramele lui Eschyl ori pe Venus din Milo, va aprecia în adevărata lumină romanele istorice sadoveniene, sculptura lui Brâncuși, teatrul lui Dürrenmatt și tot ce, sub numele de nou, e autentic, adică durabil.

5. — *Incantație și poezie*. Poate că în misterioasa protoistorie a cuvîntului, pe cînd nu se știa de poezie și ritm, oamenii se vor fi lăsat ademeniți de simpla reverberație sonoră a silabelor. Reminiscente din aceste structuri paleozoice vor fi luat, peste milenii, înfățișări noi. Ce sînt incantațiile și formulele magice decît fragmente de poezie primitivă? Rostite în surdina, propozițiile nu exprimă raporturi logice, prin urmare nu vizează semnificații clare. Dar invocația esoterică are un *sens*, mai bine zis o finalitate, o destinație anumită. Pentru primitivi, a rosti un descîntec înseamnă a crea o atmosferă destinată chemării spiritelor (bune sau maligne). Unii dintre ei își dau iluzia unei comunicări cu felurite „duhuri”, însă nu revelația ci misterul prezintă interes. Așadar, un descîntec are un *sens*, dar nu și un *înțeles*, căci în acest caz cele două noțiuni nu sînt echivalente. Limbajul ritualului este ermetic, magia bazîndu-se pe absconsitate și ocultism.

Un *lamento* mexican sau un bocet indian reprezintă, în ciuda distanțelor, o expresie sonoră a tristeții. Legătura între cuvinte poate lipsi. Esențială e melodia în zig-zag, sugerînd cînd fluxul cînd refluxul vieții. Cînd



se referă la dispariția omului prin moarte, ecourile melodiei descresc, dînd senzația accentuată a neantului. Răposatul se pierde, — cum ni se spune într-un bocet românesc — într-un pustiu nepătruns, undeva „în ceea lume, unde-i satul fără nume...” (Șezătoarea, vol. XI, 1910). Imensitatea necunoscutului se concretizează în forme terifiante. Drumul postum, de la satul cu identitate precisă pînă la satul „fără nume”, e o progresivă imersiune în mister.

Reminiscențe magice persistă și în jocurile de copii, de tipul formulelor ritmate : „*Ripsy — ripsy — ripsy — ra*” sau : „*Una mara / Doua para / Treia ruga / Cuciu-ruga / Cinghilița / Podoghița...*” (aceasta din urmă citată de Mihail Sadoveanu). Un comentator francez consideră că asemenea jocuri copilărești (*comptines*) ar conține „poésie et musique à l'état pur”. Prin gratuitatea actului, ele s-ar apropia de incantațiile bizare ale unor moderniști. Ideea de joc, de metamorfoză și neprevăzut, generează ce-i drept o anumită jovialitate, asociațiile de cuvinte amintind ritmuri magice arhaice. Recitativul devine o modalitate de a conjura forțe necunoscute, care în folclorul copiilor au un rol important. „Numărătoarea” precede jocul. E un fel de uvertură : „*Sanda, Peli-micodanda / Caracâl / Sepitòl / Vinde și palimòn / Ringo !*” Din cele cîteva zeci de „sorti” la care se referă Tudor Pamfile (*Jocuri de copii*, 1909), unele rețin atenția prin muzica stranie, nu lipsită de farmec. Iată un exemplu : „*Ofi sena, sena di, / Chistin boli na costi*”. De aici pînă la letrismul lui Isidore Isou, nu e decît un pas. Vizînd o „atomizare” a poeziei, letristul François Dufrène scria „poeme” ca acesta : „*Dolce, dolce / Yaalse folce / Dolce, dolce, / Yoli deline / Jalce, jalce, / Yahanti galce*”... Însă jocurile copiilor rămîn jocuri, în timp ce letristii văd în astfel de artificii „unica substanță inedită” a poeziei. Un

uitat Durean de la Malle anticipa inovația letristă, transpunând într-un ipotetic limbaj universal trilurile privighetorii :

„*Tinu, tinu, tinu, tino...*
Spretiu, squia
Querrec, pl, pi
Tio, tio, tio, tiu
Quitio, quitio, quitio, quitoo
Zi, zi, zi, zi, zi, zi, zi
Querrec, tiu, squia, pl, pi, qui !...”

Că incantațiile magice pot sugera poezie autentică, a dovedit-o, între alții, Ion Barbu. Prototipul descîntecului din poemul *După melci*, cunoscut tuturor, a devenit, în variantă barbiană un fel de muzică pură :

„*Plouă soare*
Prin fînațuri și răzoare“ (...)
Cornul drept,
Cornul stîng...
Iarna coarnele se frîng,
Melc năîng,
Melc năîng !“

Tot de sorginte folclorică sînt, ca ritm și muzică, acele splendide strofe în care *Domnișoara Hus* își cheamă iubitul. Bineînțeles, respectiva „chemare“ atinge, în viziunea lui Ion Barbu, cerul înalt al poeziei :

„*Buhuhù la luna șuie,*
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie :
Buhuhù la zodie...
Uhù scorpiei surate,
Să-l întoarcă d-a-ndărate,
Să nu-i rupă vreun picior
Cîine sau săgetător !“

Dar fiindcă gîndirea magică recurge la simboluri crip-tice, accesibile inițiaților, nu înseamnă că imaginile și

asociațiile metaforice caracteristice magiei ar fi incompatibile cu invenția poetică. E tocmai ceea ce au sesizat unii moderni, văzînd în exprimarea încifrată o posibilitate de a sugera misterul lucrurilor. Eroarea unora ține de ideea că relațiile incoherente dintre cuvinte ar sugera în mod *absolut* relațiile inefabile dintre om (în milioane de ipostaze subiective) și univers.



EMINESCOLOGIE : POETUL ȘI LUMEA

Nostalgia luminii însoțește semnificativ întreaga operă. Să considerăm nostalgia drept o *tentatio duplex*. Solici-tare dublă : dorință de reinstalare într-un trecut idealizat (nostos = întoarcere), dar și stare proiectivă, orien-tată într-un viitor vag, tinzând spre un *nescio quid*. În raport cu lumina, factor permanent, masca apolinică și opusul ei traduc la Eminescu reacții existențiale revela-toare. Critica istorică a demonstrat, din unghiuri mul-tiple, că structura întîiei vîrste a poetului era a unui personaj senin. Să numim acest senin — echilibru apo-linic. În sistemul de metafore eminesciene persistă obse-dant, patetic, nostalgia spațiului liber de la Ipotești, de la care pornind, prin ridicări succesive, privirile cuprind concentric spațiul românesc în ansamblu sau vizează te-merar cosmicul. Un filozof (G. Bachelard) observa că sub aspect fenomenologic, un scriitor e marcat definitiv de cele dintîi lucruri care i-au *vorbit*, începînd cu „casa“, spațiu al primelor experiențe, „primul nostru colț de lu-me“, „primul univers“, un „cosmos în toată accepția ter-menului“¹. Revenind la Eminescu, stările de echilibru, reale sau aparente, pot fi raportate totdeauna la contacte cu elementele, cu pămîntul, cu apa, cu aerul, așa-numi-tele principii ale cosmogoniilor intuitive. S-a spus că un creator devine mare pe măsură ce devine simplu, desco-

¹ *La Poétique de l'espace*, ed. V., p. 24.



perind pe cont propriu cîteva adevăruri fundamentale. Izvorul și marea, *teiul sfînt* și firmamentul devin în lirica eminesciană „simplități” (chiar dacă termenul e forțat). Cum trebuie înțelese acestea? Senzația de prospețime din etapa *uimirilor inițiale* în fața lumii, se păstrează neobișnuit, de unde impresia de magie a cuvîntului, care, subordonat unei *viziuni*, își verifică neconținut rolul de intermediar. Mai bine spus, frapează în primul rînd aspectul *conotativ*, sugestiile, relațiile noi, nu diversitatea lexicală. Simplitatea și tonul sincer sînt atitudini corelative, cuceriri în lupta cu complicatul și făcutul. Pentru a-și redobîndi candoarea, poetul se „copilărește” bucuros, dedîndu-se amintirilor, evocînd soba, motanul, balta, melcii, jocurile în pădure, cîntecul de bucium, „naltul ierbii”, „teiul vechi”. Într-un cuvînt, „un rai din basme”.

Pădurea cu fauna ei, ori apa (din improvizații precum *Copii eram noi amîndoi* sau *Fiind băiet, păduri cutreieram*) stimulează reverii fără mult mister, — transparențe. Din aluviunile depozitate în subconștient revin la suprafață dimensiuni ale *miniaturalului*, dînd expresie unui univers familiar, rotund. Armonia acestui spațiu intim e pretext perpetuu de nostalgie apolinică. Trimis la studii *în străinătate*, adolescentul *arde de dor* după codrul care, poleit de mirajul depărtării, a intrat în categoria idilicului mitologic. Pe ce se bizuie o astfel de trimitere la cei vechi? Pe o comună conștiință a concretului transfigurat, — în același timp plastic *centru al lumii* și pretext de fantazare. La șaisprezece ani, înstrăinatul vrea să salute „colibele din vale”, vechi așezări „dorminde”, fixate într-o „pace” bucolică. Normal ar fi ca, la această treaptă a existenței, imaginația să acționeze spre viitor. La Eminescu, lucrurile stau altfel: imaginația lucrează *retrospectiv*, făcînd ca, prin analogie, de-

părtarea să amplifice distanța în timp. Limbajul are frăgezimile, inclusiv naivitățile vârstei, însă percepția timpului e a unui matur, deținător de amintiri :

*„Aș vrea să văd acuma natala mea vîlcioară
Scăldată în cristalul pîrîului de argint,
Să văd ce eu atîta iubeam odinioară :
A codrului tenebră, poetic labirint...“*

Pentru a proba că sensibilitatea e aici frustă, elementară, să alăturăm „melodica șoptire“ a pîrîului de la Ipotești regretelor lui Joachim du Bellay, „înstrăinat“ la Roma, cu trei veacuri mai vechi. Între elegia eminesciană și *Le mal du pays*, de remarcat analogii nu numai de sentiment, surprinzătoare :

*„Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province, et beaucoup davantage ? (...)
Plus que le marbre dur, me plaît l'ardoise fine,
Plus mon Loire gaulois, que le Tibre latin,
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin...“.*

Prin cultură, Eminescu reface imaginar, cu o largă deschidere spre universal, trasee spirituale tonifiante. În caligrafiile debutului, să se observe aventura în spații de mit, prin cîmpiile elisee, înconjurat de silfi și bacante, sfidînd „a lumii paranimfă — moartea“ sau convocînd zeități greco-latine, Apolon, Chloris, Eros, Eol, Eco, Endymion, Erato, Narcis, Selene, Venere, Vesta și celelalte. Se descifrează poetul prin intermediul antichității ? Nu în aceste *mitologice*, în genul artificios al secolelor trecute, amalgamate cu sunete folclorice, e de găsit creatorul, dar contaminările neoclaseice, exercițiile academice, verbul nesigur furnizează indicii asupra unei etape : se netezea drumul personalității profunde. Poetului îi va plăcea să vorbească în „mite“, fascinat de mito-

logiile meridionale, de mituri germanice sau de metafizica indiană, dar un examen al metaforelor obsesive probează o excepțională conștiință a autohtoniei. Imaginile se reajustează, clarificându-se uimitor de repede, pe măsură ce el ia cunoștință de sine, ca exponent al comunității naționale. Istoria și legenda îi vorbesc, de acum încolo, prin contacte de profunzime cu un *pământ-mumă*, deținător de forțe dominatoare, cu alte rezonanțe decât mitologiile străine. Primul element sacralizat în poetica eminesciană e Pământul. Tranziția de la partiturile de împrumut la partitura proprie implică, înainte de orice, implantarea în solul fertil al copilăriei, — de unde va contempla *lună, soare și luceferi*. Dacă imaginația creatoare ține de ceea ce psihocritica (Charles Mauron) numește „mit personal“, — acesta legat de „gîndirea actuală și conștientă a scriitorului și de trecutul său uitat“¹, — atunci Eminescu e în întregime al pământului său. Și într-o ipostază și în alta, originalitatea lui reprezintă un complicat proces de *înșădăcinare* în timpul națiunii, văzut ca o *hereditas benefica*, act devenit pentru prima dată manifest în *Epigonii*. „*Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine*“, afirma apolinicul în 1870. Avea douăzeci de ani... Cufundarea în acest mod în vechile *scripturi române*, trebuie înțeleasă ca o adîncire în timp și, implicit, consonanță afectivă cu pământul. Întrebările adresate trecutului, mai bine zis privirile ce „se afundă către regiunile mai ascunse ale sufletului“, constată Tudor Vianu, sînt la Eminescu trăsături permanente ale evocării omului². N-au avut și alții, însă, anterior, același impuls către adîncime?

¹ *Des Metaphores obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti, 1972, p. 222—223.

² *Studii de literatură română*, Buc., E.D.P., 1965, p. 299.

Eminescu nu e o excepție, dar excepțională e la el aptitudinea de a trimite antene în lumea subterană, în pământul îmbibat de istorie :

„Din pământ și de sub mare s-aud sunete ce cresc...”.

Sensibilitatea de excepție care captează voci din adânc, trăgându-le la suprafață, face ca pământul să se asocieze eternității. Prin moarte, omul perisabil, *pe pământ rătăcitor*, intră în componența macrocosmosului. — Moartea, iubirea sînt deopotrivă eternități, de aceea „lutul rămas... alb și rece” (din *Mortua est*), simbolizare a inerției, își estompează sensurile funerare prin magia erosului, care, în alte poeme, înseamnă suspensie, amînare, obnubilînd drama dispariției. Nu odată, amorul dispune de resurse magice înlesnind îndepărtarea tenebrelor existențiale : „Tu trebuia să te cuprinzi / De acel farmec sfînt, / și noaptea candelă s-aprinzi / Iubirii pe pământ”. La modul sublim, amorul e un echivalent al uitării de sine, un mit benefic în care *dispar și ceruri și pământ*. Însă nici reconnectionarea cu pământul, prin moarte, părînd că anunță repaosul absolut, nu e un repaos neutru, cît timp atomii înșiși păstrează memoria iubirii. Vocea imaginară care întrerupe somnul pământului și al vremii, își pierde (în *Despărțire*) timbrul subiectiv, asumîndu-și rolul de martor al umanității. Compunîndu-și mitul sentimental, Eminescu se situează psihologic într-un tărîm mioritic, de seninătăți cosmice, din care aprehensiunile s-au evaporat de mult :

„Și cînd se va întoarce pământul în pământ,

Au cine o să știe de unde-s, cine sunt ?

Cîntări tînguitoare prin zidurile reci

Cerși-vor pentru mine repaosul de veci ;

Ci eu aș vrea ca unul, venind de mine-aproape,

Să-mi spuie al tău nume pe-nchisele pleoape...”.

Pământul ca spațiu intim, ca natură atașantă, este la Eminescu luminișul erotic al pădurii, stîncă, teiul, lacul

și celelalte. Același spațiu tinde spre imensitate prin încorporarea lui în cosmic. De subliniat, așadar, o anumită răsturnare a perspectivelor planetare, încît adîncul sideral devine cîmpie senină, plată, limitată, asemenea realităților terestre, pe cînd ochiul iubitei e un adînc de stele. Legile gravitației universale invită la analogii. Adîncirea în pămînt, în materie, implică în bine sau în rău condensare ; ridicarea în astral e rarefiere, spiritualizare. Altfel spus, regimul *Luceafărului* e zenitul, locul transparențelor ultime. Iubitei din *Floare albastră* i se cere ieșirea din sine, un moment de elevație : „Aș vrea o dată-n viață tu / Să te înalți mai sus...“. Apel căzut în gol. Interlocutoarea din *Floare albastră*, mască a femeii în genere, proiectează fericirea într-un spațiu comun, de unde reproșul adresat partenerului :

„Iar te-ai cufundat în stele
 Și în nori și-n ceruri nalte ? (...)
Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta iubite !“

2.

Printr-un proces de condensare a particulelor, din pămînt se izolează metale nobile, marmura și celelalte. Maxima condensare în spațiile cosmice o reprezintă astrele. Marmura și steaua sînt de aceea polarități, centre de interes, simbolizări ale sublimului. Selenarul, la Eminescu, este un echivalent nocturn, misterios, al marmoreanului diurn, ambele înscriindu-se într-o dialectică a reveriei. Principii feminine, luna, steaua, marmura, raportate la principiul masculin care este Pămîntul, dezarticulează tragicul, legat de acesta din urmă. Astre și marmură fac să amortească durerea, prin analogie cu

ceea ce ele comportă ca fond inert și rece. În codul eminescian, marmura presupune, mai totdeauna, coexistența frumuseții cu senzația de frigiditate lunară. Cum însă adorația implică tensiune, frenezie, consonanța cu marmura devine imposibilă. Spațiul erotic stă de aceea, pe o mare întindere, sub semnul *amărăciunii*, solitarul legîndu-și idealul de o *piatră*. Superba *Venus valachica* poate fi o dată *marmură caldă*, *ochi de piatră ce scînteie*, altă dată ca *marmura de clară* sau de *marmură albă*, vegheată de îngeri, totuși, marmura indică în final răceală. Ca unul care simbolizează o frumusețe hieratică, Luceafărul, astru rece, își desfășoară larg *marmoreele brațe*. Diafanul, vaporosul selenar, angelicul și alte particularități ca acestea sînt moduri ale idealizării romantice. Izvorul, lacul, pădurea devin *martori*, prezențe cvasi-muzicale, ca la Beethoven; căprioara, pasărea, albina nu aparțin atît decorativului plastic, cît unui cadru muzical, aerian, adecvat reprezentării simfonice. Lucrurile apar spiritualizate, transferate din contingent într-un plan inefabil; peste ființele eliberate de teluric sună *cîntarea sferelor*, — „eternă, nefinită“. Dacă regimul diurn comportă violențe, luna, *doamna mărilor ș-a nopții varsă liniște și somn*, introducînd pe poet într-un climat de basm. Nocturnul merge mîna în mîna cu orficul. Sufletul unei moarte străbate litanic *a norilor schele*, prin *ploaie de raze*, *ninsoare de stele*, instalarea progresivă în imaterial fiind o integrare în principiul aerian :

„O rază te-nalță, un cîntec te duce,
Cu brațele albe pe piept puse cruce,
Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer...“

Tot pe o rază circulă, în cursa lui astrală, Hyperion, transfigurînd văzduhul cu *farmecul luminii reci*. Fantome

plutesc în spații, ca *fulgii de ninsori*. Sufletele florilor sînt *profume*; *misterele nopții* provoacă halucinații :

„Iar doi îngeri cîntă-n plîngeri
Plîng în nopte dureros ...“.

Nefiind un poet al amănuntului pitoresc, ci unul de tip reflexiv, purtător de idei, la Eminescu — observă G. Călinescu — universul e „*materia în veșnică alcătuire*“ iar natura „*o ființă metafizică*“, deținătoare de mister¹. Convertirea peisajului și lucrurilor într-un spațiu interior, stimulator de întrebări, devine fenomen curent; realitățile concrete, vizibile, își prelungesc și amplifică sensurile în fantastice oglinzi lăuntrice, devenind componente ale sufletului. Cu toate că implicat în natură, poetul codrului își ia, detașându-se prin reflecție, o *distanță interioară*, de unde (ca în *Adio*) pendularea de la *Eu* la *Non-eu*, generatoare de lirism meditativ : „Și dacă luna bate-n lunci / Și tremură pe lacuri, / Totuși îmi pare că de-atunci / Sînt veacuri“ Aici, fascinația, iluzionarea și „obiectivitatea“ merg laolaltă, sugerînd o relativizare a tuturor lucrurilor în raport cu eternul.

3.

Fiindcă focul, fenomen de maximă tensiune, acționează sub semnul imediatului, el e un principiu mai puțin adecvat sensibilității eminesciene, deschisă infinitului. Forța unui poet de tip dionisiac, emanație a pirosferei, se consumă spectaculos în combustie grăbită. Viziunile unui apolinic, alcătuite liniar, geometric, din *sucesiuni* orientate spre cosmic, se concretizează într-o *reconstrucție* armonică a lumii; ale celuilalt sînt *descărcările* unui febricitant, într-o tensiune apropiată delirului, cu fulgere și lavă, îmbulzindu-se, dispersîndu-se radiar

¹ *Opera lui Mihai Eminescu*, II, Ed. „Minerva“, 1970, p. 247.

în toate direcțiile. Elanul focului, ardența, scînteile anunțînd începuturile mișcării și metamorfozele, definesc psihologic vîrsta ritmurilor alerte. Focul e ritm. Tumuluosul îmbătrînit va fi, inevitabil, un vulcan stins. Ne-o spune magistral gravul T. S. Eliot, într-un poem celebru, *Gerontion*, văzînd în prezentul imediat singura realitate. Restul e absență :

„Iată-mă un moșneag într-o lună secătuită,
(Îmi citește un copil) așteptînd ploaia.
N-am fost niciodată la porțile înfierbîntate,
Nici n-am luptat sub ploile fierbinți...“¹

Aparent, la Eminescu tentațiile regimului acvatic sînt voluptăți ale clipei. Prin *detemporalizare*, același principiu se înscrie într-un prezent etern. Dar focul ? Numai fervoarea erotică juvenilă se exteriorizează prin flăcări sau aprinde un hiperbolic ocean de foc (*Amorul unei marmure, Venere și Madonă*), emoția și cuvîntul ivindu-se concomitent, ca la Petrarca sau în sonetele lui Shakespeare. Confesiunea din *Sara pe deal* respiră inițial un aer spontan : „Sufletul meu arde-n iubire ca para“... Euforia pare a ține de un elan aproape irațional, pentru ca în continuare starea de sublim să cedeze pasul lucidității. „Focul“ (la Racine : *flamme*) s-a transformat în obiect de meditație : „Astfel de noapte bogată, / Cine pe ea n-ar da viața lui toată ?“ Altă dată, idolul va deveni o ființă fără suflet, fără foc, și în consecință cuvîntul, raportîndu-se la ceva consumat, trece în cenușă. Stării de ardență i se substituie *cogito-ul*, reculegerea. Pentru mai multă claritate în delimitarea celor două stări, să recurgem la o analogie. Despre opiumul lui Edgar Poe, s-a spus că e un *opium imaginat* : „imaginat înainte, reimaginat după, niciodată scris în același timp“². De

1. Versiune română de Aurel Covaci.

2. Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, 1961, p. 146.

cele mai multe ori, erotica eminesciană, — păstrînd desigur nuanțele — apare fie la modul *retrospectiv*, fie ca viziune *ipotetică*, *prospectivă*, astfel că focul nu mai are decît o semnificație emblematică. A devenit un simbol, nu departe de baudelaireanul *feu clair qui remplit les espaces limpides*, principiu purificat *dans l'air supérieur (Élévation)*. Angelicul și demonicul se situează la egală distanță de un asemenea foc de crepuscul, opus ca intensitate focului-voluptate al începutului. „Te vedeam cu a mea minte“ — sună un vers decupat dintr-o postumă (*Basmul ce i l-aș spune ei*), ilustrînd în ce măsură focului i se suprapune o imagine spiritualizată : une cosa mentale. Nu poetul, ci *iubita* din *Replici*, scînteietor poem din 1869, cu frăgezimi petrarchiste, aduce sub vălul cochetăriei un influx al focului. Infinitul se confruntă cu finitul, celestul cu pămîntescul :

POETUL

„Tu ești o undă, eu sînt o mare,
Eu sînt un țărmar, tu ești o mare,
Tu ești o noapte, eu sînt o stea —
iubita mea.

IUBITA

„Îți par o noapte, îți par o taină
Muiată în pala a umbrei haină,
Îți par un cîntec sublim, încet —
iubit poet ?

O, tot ce-i mistic, iubite barde,
În acest suflet ce ție-ți arde,
Nimica nu e, nimic al meu —
E tot al tău“.

Tîrziu, într-o Odă (în metru antic), pretext de evaziune într-un spațiu mitologic, pretext de analogii de asemenea, focul și combustia se manifestă ca forme ale des-

tinului. În acest caz, oda e de fapt o meditație asupra condiției umane. Selenar, abstras din contingent, mai degrabă spectator decât actor, poetul își contemplă suferința *dureros de dulce* (aliaj paradoxal de trăsături contrarii — un *oximoron*), stare de amortire existențială comunicată cu o voce aproape neutră. Vocea poetului e aici, nici vorbă, o voce a Umanității, proiectându-se pe un orizont de eternitate. Romanticul încearcă să-și potrivească masca unui clasic, punând în locul tensiunii individuale o conștiință acomodată cu normele generale. Focul și Apa care se cheamă reciproc pentru stabilirea unui echilibru, se constituie în însemne, simboluri ale unei ecuații fără soluție, ceea ce face ca tonul odei eminesciene să aibă în subtext afinități cu reacțiile modernilor de astăzi :

*„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i ;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.*

*De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări ...
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix ?“.*

Gheața anunță un regim al insensibilității, revărsînd o teroare confuză. E un nonsens să se vorbească de *statornicia* iubirii ori de *statornicia* părerilor de rău, cînd astrele înseși stau sub legea morții iar focul poartă în sine germenii unui final previzibil. Nici o iluzie în acest sens, filozofează sceptic *cugetătorul* din *Scrisoarea I*, cu priviri dilatate, obișnuite cu vastitatea :

*„Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre norii întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-asvîrl rebeli în spaț...”*

Astralul intră la Eminescu în categoria metaforelor obsesive, deci și a obsesiilor tematice ; — în raport cu celes-

tul, tragicul individual, limitat, se „depersonalizează“ prin tratare *extensivă*, în frescă. Frigiditatea extatică a Luceafărului, înaltă, se situează *de plano* dincolo de bine și de rău. Distanțe astronomice estompează, în meditații felurite, ecourile stinsei iubiri :

„De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheață mi-apare înaintea :
Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departa doară luna cea galbenă — o pată . . .“

4.

André Maurois așeza existența lui Shelley sub semnul apei (prima soție a acestuia și el însuși mor înecați) iar pe aceea a lui Balzac sub semnul titanismului : *Prométhée ou la vie de Balzac*. Dintre scriitorii români, Sadoveanu admiră deopotrivă solemnitatea munților și tihna Deltei. Blaga e cu prioritate alpin. Despre „marea întâlnire cu Muntele“, poetul lasă, de altminteri, o confesiune memorabilă : „Dincolo de ceea ce îmi arăta, Muntele mai era firește și altceva. Muntele mai era ursul și mistrețul, ursul care, precum îmi închipuiam, putea să-ți iasă în cale la fiecare pas (...) și mistrețul albăstrui, mătăhălos (...) Muntele mai era vipera cu semn în frunte, ce stă la pîndă, arămie prin pietrele bătute de soare, sau, întunecată, prin tufele de afin. Purtat de ochi și de închipuire, mă pătrundeam, cu și fără fabulație, prin toți porii, de vraja și primejdia Muntelui“¹. Eminescu nu pare sedus de munții neclintiți, decît în măsura în care (ca în *Miradoniz*) ei duc spre basm, spre arhetipuri și mister. În genere, poetul nu e atent la reprezentări, ci la semnificații. Zîna *Miradoniz* locuiește într-un palat cu „colonade“ de munți. Florile, „ca arborii-s de mari“, fluturii au aripi de „curcubău“ ; pe „mîndre plaiuri“ se

¹ *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, 1965, p. 56.

văd cărări cu „pulbere de-argint“. La sălașul alpestru al zeilor Daciei (din *Memento mori*), se merge pe scări de „negre stînci“, împrejmuite de păduri imense :

„Și din cupe beau auroră cu de neguri albe spume,
Pe cînd mii de fluvii albe nasc în umbră și răsun...”

Pentru Eminescu, muntele semnifică mirificul, sublimul inaccesibil, abandonul „într-o dulce și umbroasă, viorie atmosferă“. Pe „drum de nour“, Zamolxe mîină „caii lui de fulger“, înfruntîndu-se cu Jupiter; natura toată participă simbolic: „munți se clatină, ceruri tremur, marea moare“. Acela care vrea să dezlege *enigma vieții*, trebuie să escaladeze muntele *magului călător în stele*, în locuri cu „piatră detunată“, pentru a urmări spectacolele din *văi*: frămîntatul *theatrum mundi*... În inăsura în care muntele înseamnă acumulare, concentrare de forțe tainice, prin verticalitate el este o rampă de lansare spre firmament într-un univers de uimiri și miracole. Acvaticul fiind regimul undulației materiei, romanticul instalat în peisaje lirice preferă ca acompaniament cvasi-ritual *curgerea* izvorului ori *mişcătoarea mărilor singurătate*. Îndeobște, — Izvorul, Rîul și Marea simbolizează o rotire în trei timpi, sugerînd metamorfoza stadiilor existenței. Că eternitatea e o succesiune de stereotipii, repetiție în cerc închis, stă mărturie *valul*, semn al mobilității perpetue: „Se pare cum că alte valuri / Cobor mereu pe-același vad, / Se pare cum că-i altă toamnă, / Ci-n veci aceleași frunze cad...“. Fiind unduire, acompaniament muzical sau plîns cu rezonanțe metafizice și nu principiu al stabilității tonice, acvaticul favorizează sistematic uitarea de sine sau cel puțin acceptarea unui destin. Luna, plutind enigmatică peste „*indiferenta, solitara mare*“, își potrivește mersul cu ritmurile unui orologiu universal de sub a cărui lege nimeni nu poate scăpa. La Baude-

laire, atrage atenția metafora simbolică *fluviu de uitare* (*Les Phares*), apropiată ca timbru de un eminescian *fluviu al cântării*. Modelul baudelairean vine din mitologia Heladei, al lui Eminescu din spațiul național. În *Memento mori* sîntem în plină reverie, ca în acest tablou al unei Dacii feerice :

*„Prin pădurile de basm trece fluviul cântării.
Cîteodată între codri el s-adună, ca a mării
Mare-ogîndă, de stînci negre și de munți împiedecat
Ș-un gigantic lac formează, într-a cărui sîn de soare
Curge aurul tot al zilei și îl împle de splendoare..“*

Însă chiar în momente de plenitudine afectivă, cîntecul nu se sustrage în totul tristeții. O stare sufletească individuală ca aceea din *Sara pe deal*, cînd „*buciumul sună cu jale*“, reprezintă un reflex al materiei ce se naște în durere : „*Apele plîng, clar izvorînd în fîntîne...*“. E un plîns surdinizat însoțind *trecerea*, căci în același timp „*luna pe cer trece-așa sfîntă și clară*, „*nourii curg*“, „*stelele nasc umezi*“, toate sugerînd prin convergența efectelor o halucinantă mișcare interioară. Există momente de excepție ? Erotica e un mod al uitării, totuși numai în frîntura unei secunde. Un personaj mitic, *Lu-ceafărul*, îi vorbește „*copilei*“ din poem de un somptuos subacvatic : „*Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe, / Și toată lumea-n ocean / De tine-o să asculte...*“. Prezențe feminine lîngă *murmur de izvor*, lîngă *lacul codrilor albastru*, lîngă *ale rîurilor ape*, ce *sclipesc fugind în ropot*, abat atenția (în cadrul reveriei somnolente) de la conștiința *trecerii* timpului. În instrumentația comunicării, luna și apa, potențate prin repetiție, intră ca elemente muzicale, asociate șoaptei magice :

*„Să plutim cuprinși de farmec
Sub lumina blîndeii lune —*

*Vîntu-n trestii lin foșnească
Unduioasa apă sune !“.*

Principiu al genezei, imperiu din care „răsare luna liniștit“, materie din care ia înfățișare umană Luceafărul, apa introduce pe poet în nemărginit, în necunoscut și etern, într-o infinită istorie în spirit, cu perspective metafizice. Coborîrea apelor (motiv de sonet) rezumă curba existenței, vechile izvoare cîntărețe devenind finalmente fluvii obosite, pierdute în mare :

„Al tinereții glas de mult uitară ...“

5.

Luată în accepțiune simbolică, principiile cosmogonice ale mitologiilor arhaice se întrepătrund, în viziune eminesciană, într-o largă mișcare osmotică, traducînd, în ciuda crizelor omului, ordinea universală. Între particulele universului mic și lumea astrelor, între valurile mării și ale timpului, între oscilațiile de la vis la realitate, omul are conștiința unității originare. Eminescu revine patetic la sensurile primare ale cuvintelor, încît pămîntul, aerul, focul, apa, oricîte vibrații tragice ar avea în subtext, se unifică în viziuni fermecătoare. Spectacolului crepuscular din Coborîrea apelor i se opune o mișcare ascendentă, gravitația către astral. Erotica întreține un extaz fie și de scurtă durată, ca în acest fragment de simfonie :

*„O, ascultă numa-ncoace,
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace !
Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre
Povestesc ele-n de ele numai dragostele noastre
Și luceferii ce tremur așa reci prin negre cetini,
Tot pămîntul, lacul cerul... toate, toate ni-s prietini...“*

Între subiectiv și obiectiv barierele se șterg, dualismul Eu-Univers e depășit și atunci poetul se apropie de categoria apolinicului. Retras din societate, într-un anumit moment istoric al acesteia, el găsește compensa-

ție asociind exilului său interior marea, pădurea, firmamentul, instalându-și stihiiile în propria experiență. Sentimentele, întrebările, răspunsurile confirmă, sub masca individualului, atitudini larg umane, însă rezonanțele lirice sînt profund românești. Nimeni nu ne-a revelat pînă astăzi, nouă înșine, mai strălucit ca Eminescu... Fragmentele lumii își încetează solicitările contradictorii, iar deasupra lor, și dincolo de învălmășeala regnurilor, se profilează o coerență cuceritoare, justificînd bucuria de a exista. Statistic, luna, marmura, teiul, apa revin în sute de asociații. Sînt obsesii. Prin modelul Eminescu, *șoapta, aurul, amintirea, codrul, bolta, blîndul, dulcele* și celelalte se vor încorpora în poetica sadoveniană. Cei doi sînt fețe complementare ale aceleiași sensibilități contemplative, orientate spre natură. Codrul și apa deoparte, luna și stelele de alta au devenit, prin dragoste, prin durere și moarte, instrumente de inițiere în misterele universului.

ULTIMELE „CUVINTE POTRIVITE“

Mai mult decît lecturile intermitente, abordarea globală a poeziei argheziene de sfîrșit învederează, ca substanță, o linie de continuitate. Aceleași mirodenii și asprimi în vers. Aceleași măști. Vocea însă e adesea obosită. Cîntecul pe registre ample apare mai rar. Materia în care se lucrează e mai puțin densă. În genere, un aer de *déjà vu*... Se multiplică, normal, întrebările privind declinul. De remarcă, totodată, la poetul mai mult decît octogenar, tentația unor orizonturi inedite. Plachete sau volume numite cu cîte un singur cuvînt, uneori cu două, se succed aproape anual din 1961 pînă în 1967, cînd moartea pune punct. A fost o epocă de goetheană contemplare a naturii și existenței, de melancolii reprimite și recapitulări, în special de afirmare sentimentală a legăturilor cu țara. După *Frunze* (1961), au urmat *Poeme noi* (1963), *Cadențe* (1964), *Silabe* (1965), *Ritmuri* (1966). Semnificativ (premonitoriu, poate?), cea din urmă apariție antumă se va numi *Noaptea* (1967). Alături de acestea, reunite sub genericul *Poeme noi*, s-au tipărit la editura „Scrișul românesc“, pagini postume: *Frunzele tale*, *Crengi* și *XC*. Mai adecvat profilului acestor poeme de crepuscul ar putea fi titlul *Cadențe*, sau, mai potrivit încă, *Ritmuri*, — termeni sugerînd pulsațiile unui *canto general*, încheiat în *ralentando*. În contrapunct se invocă un soare tutelar, pădurea, frunzele deținătoare de energii. „Roua stropește colțul ierbii mele!“ *Frunzele* sînt „mur-

mur“ și forță vegetală, simbolizînd, în ciuda efemerității lor, ideea reînnoirii ciclice. „De-ar dura măcar cît frunza doina mea de pe-nserate ! / De-ar mai ține frăgezimea coardelor înseninate !“ Primăvara se înscrie între „cadențele“ tonice, devenind uvertura unui ciclu în momentul în care biografia poetului înregistra „opt vremuri pline“. Adică opt decenii. Dar „silabele“ ce sînt ? Fragmente ale timpului, frînturi ale unor sensuri care, o dată destrămate, nu se mai pot regăsi. Din *Sufletească* respiră un aer elegiac, o tristețe sublimată care din individual transcendente, într-o perspectivă largă, spre universal :

*„Dau sufletului tău ocol
Prin spini uscați și l-am găsit tot gol
O sală-n suflet, și ea goală
Cu bănci tot goale. Pare-a fi fost o școală.
O tablă neagră. Parcă era-ntr-un colț și-un vers
De tibișir, aproape șters.
Parcă și numere și parcă o formulă
Cu semnul infinitului și-o nulă.
Aș descifra căznindu-mi ochii, poate,
Silabe de sentință, pe sfert, pe jumătate,
Un grai de semne mut,
Care-ar fi fost și s-a pierdut.
Fusese un sfîrșit ? Un început ?“*

Regăsim în aceste poeme noi modalități felurite, psalmi și blesteme, inscripții, cîntece, tranziții de la imprecăție și sarcasm la patetic. De observat, în același timp, cîte o baladă. Frapează prin insistență limbajul de aspect gnomice. Din figurativul arghezian persistă mai vechii „vulturi“ simbolici, vehiculînd ideea de elevație spirituală : superbii vulturi „rămîn pe creasta șuie“, ademenind spre înalt. Se aud „vuiete line“, răzbat „mîhniri“ indescifrabile, privirile se-nțeapă în mărăcini și scaieți, rătăcesc în „beznă“ ori în „ceață“ ; oameni în penumbră, suferind de „lingoare“, așteaptă „în lumina ștearsă, de faclă și feștilă arsă“. Pe cămașa de borangic din *Bună-*

dimineața, primăvară! — se văd „boance și crăițe și-albastre flori de ac“. Psalmii, mai mult de zece (psalmi chiar cînd nu poartă expres acest titlu) continuă, între mîhnire și orgoliu, monologul pe tema existenței sau inexistenței divinității. Impresia de auto-parafrazare e inevitabilă :

„Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte și silabe...
Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat“.

Psalm poate fi considerat poemul *Haruri*. Ingenuitatea risipindu-se, privirea lucidă, scrutătoare, nu face decît să sporească îndoiala :

„Mi-am cercetat uneltele cu mîna,
Am măsurat cu ochii, și ceața și furtuna...
Dar ciutura, cînd fuge pe frînghie,
Am așteptat-o ani și ani să vie
Și s-a întors de prin adîncuri goală“.

Tot psalmi sînt poemele *Ție* și *Răzvrătire*, cu tipicul final interogativ eșuînd în incertitudine. Variațiuni în spiritul blestemelor din *Cuvinte potrivite*, noile *Blesteme de babă* sau acelea din *Dedicație* reafirmă strălucit vocația asociațiilor plastice neobișnuite. Să trecem însă peste acestea, ca și peste variațiunile din seria *Florilor de mucigai*, pentru a semnală poeme realmente noi. Pentru realizarea acestora, poetul își dorea „o coardă nouă la vioară“, destinată să exprime, ca în *Marile tăceri*, mîhniri existențiale greu de transpus în partitură :

„Voiai să uiți de tot, să uiți de toate,
Și, încercînd, văzuși că nu se poate...“

Un dualism chinuitor, o perpetuă balansare între material și spiritual conferă tensiune obsedantei dispute din *Sufletele mele-s două*. Pe coarde noi, abordează Arghezi al acestor ani drama morții, accentuată prin dispariția partenerei de cămin. În fond, cele mai vibrante pagini din *Poeme noi* sînt acelea în care fantoma „Paraschivei

de la Bunești“, scurgerea timpului și spectrul dispariției converg într-o durere a spiritului. „Toată ziua-n drum mă uit / Și-aștept ziua ca să uit“, ni se spune în *Așteptare*. La baza culegerii *Noaptea* stă nostalgia unui timp lumină : „Vreau s-amuțească tot ce cîntă, / Flaute, naiuri, orgi și strune... / Într-un albastru fund de noapte...“ Spațiile dintre vii și morți devin pretext de *Litanii*.

„Mă chemi din depărtare și te-ascult,
N-am să te fac, pierduto, să mă aștepți prea mult...“

O parafrază după Petrarca (*Mi-e dor de tine*) transformă amintirea celei moarte într-o solară cîntare a femeii, văzută ca pavăză împotriva neantului. Vechea „lăută“ cîntă aici un cîntec de „copil bătrîn“ (clasicul *puer senex*!), tentat de tărîmuri fantastice. Altă dată, violența verbală și fronda sînt repudiate iar în *Ora* confuză sarcasmul însuși a devenit uitare :

„Nu aș voi nici să mă plîng și nici să gem,
N-aș mai voi acum nici să blestem.
Mi-e frică de ceva. Pe-aici, pe undeva,
Se tot petrece, tot cîte ceva...
Nimicul se-mpletește și se-ascunde...“

În locul blestemelor se ivește o resemnare aproape eminesciană. În *Dragoste tîrzie*, totul e rememorat cu liniște, în tonuri estompate de romanță : „M-am prefăcut că nu-nțeleg / Și te-am jignit cu voie, să mă ierți, / Poți să blesemi și să mă cerți“. Se multiplică accentele de puritate și gingășie, de înfrățire cu albinele și păsările, cu tot ce sugerează perspective spre împăcare. Voci din neuitatul *Morgenstimmung* își prelungesc ecoul într-un cîntec pentru „Pițuici!“, pentru „Copii!“ și „Fete“ : „Hai, păsăruici, veniți din streășini multe...“ Cîinele devine, la modul franciscan, frate și prieten : „Cîine frumos, tu știi că ți-s un frate“... Frați sînt și tăcuții boi, cu care omul „se oglindește-alături“ în ciutura fîntîinii.

La munte, atrag atenția tablouri pastorale, ca în mai vechile *Hore*: „Capre, tîrle, oi în turmă / Erau zestrele din urmă“ (*De ziua ta*). Drept introducere la ciclul *Noaptea*, de observat reluarea unor sunete din popularul *Testament*:

„Nu vreau răsplată alta, cuvintele mi-ajung,
Că rănilor din suflet cu șoapta vi le ung“.

Mai mult decît poanta epigramatică, în anumite efemeride frapează limbajul moralistului de ținută clasică. Ce spun asemenea inscripții? În una din ele se face elogiul muncii ca factor de echilibru existențial: „Omul să-și muncească viața. / Mi-am muncit-o — și atît — / Ca să-mi treacă de urît“ (84). În alta se recomandă discernămintul între bine și rău: „Ferește-te la vreme / Țărîna ce-ți rămîne să nu ți se blesteme“ (*Posterități*). Sau, în același sens: „Nu te lăsa de semeni și timp rănit și-nvins — / Călătorind de-a pururi prin zări și peste zare, / Să nu te afle viața culcat, dar în picioare“ (*Sus*). Într-un lapidar *Trebuie*, ideea etică de perfecțiune e ridicată pe treapta de sus a valorilor umane: „Realizează-te deplin. / Posteritatea-i buna amintire / Ce-o lași în lume după tine...“ Cum își consideră poetul propria-i biografie? Ne-o spune într-o senină *Întoarcere la brazdă*:

„Pămînt al țării mele și al meu,
Nu m-ai uitat? E pasul meu. Sînt eu,
Cea mai nevrednică odraslă de plugar.
Primește-mă, prea bunule, în brațe, la hotar.
Am tras și eu în tine o brazdă, nu degeaba.
Primește-mă, Pămîntule, cu bine...“

Pagini precum *Spuneai ceva?* ori *Poema* („*Poema ce-o visez tresare...*“) sau *De ce-aș fi trist?* dau măsura prospețimii acestui mare poet. La nivelul creațiilor argheziene memorabile, amintitul *Spuneai ceva?* este o impresionantă confesiune pe tema solitudinii existențiale. Oamenii recurg la propoziții articulate fragil. Cuvîntul nu parvine să

comunica infinitatea de nuanțe interioare ; fiorul intim rămâne adesea netransmisibil, în pragul rostirii, de unde tristețea :

„Spuneai ceva ? Spuneam ceva ? Se pare.
 Șoptiseși, poate, o-ntrebare,
 Sau poate, un răspuns.
 Dar glasul nostru nu era ascuns ?
 Poate zăream o șoptă în pleoapa tremurată.
 A fost atunci ? Acum e altădată ?
 Și tu și eu tăcusem parcă de ani întregi,
 Știind că nu-nțelegem ce-ncepi să înțelegi. . .“

Pentru a rezuma profilul clasicului în ultimii lui ani, trebuie reținut ca definitoriu pateticul *De ce-aș fi trist ?* — saturat de lumină, deși elegiac, respirînd o calmă împăcare, deși străbătut de fiorul morții. Mozart stă în preajmă :

„De ce-aș fi trist, că toamna tîrzie mi-e frumoasă ?
 Pridvoarele-mi sînt coșuri cu flori, ca de mireasă.
 Fereastra-mi este plină
 De iederi împletite cu vine de glicină.

 De ce-aș fi trist ? Că pacea duioasă și blajină
 Mă duce ca o luntre prin liniști de lumină ?

 Nu mi-e clădită casa de șită peste Trotuș,
 În pajiștea cu crînguri ? De ce-aș fi trist ?
 Și totuși. . .“

Reprezentînd o etapă de recapitulări, ultimele acorduri captează atenția și în alt sens : creatorul de excepție divaghează despre esența Poeziei. Cîteva poeme (*Frunze pierdute, Vine de la sine, Din peșteri, Poema, Modernitate*) sînt argumente ale unei arte poetice din care rezultă o exemplară conștiință a responsabilității. Precum „un școlar, întîrziat în vreme“, poetul e timorat de prezența foii albe. Inspirația (căreia el îi spune „gîndire“) „vine de la sine“. Altădată, „o cauți și ai vrea să cînte“, dar,

refractară, ea stă ascunsă. Ideală ar fi o creație spontană, asemănătoare miracolului cotidian din natură. Încercările demiurgului dau însă greș : „Poema visului mă doare / Că nu se poate-n ac urzi, / Cum se urzește-n fir o floare / Pe mătase-n zori de zi...” Într-o confesiune mai veche, *Dintr-un foișor* (Revista fundațiilor, 1940, nr. 12), se revela un creator riguros, în luptă cu servituțile cuvîntului : „Scriu de patruzeci și cinci de ani — preciza atunci Arghezi — și nici azi nu știu cum se începe o pagină, după ce am scris zeci de mii, fără să știu nici pe acelea cum le-am scris și am rămas debutant în perpetuitate, iritat de suficiența arogantă și de atitudinea de omnipotență a majorității confrăților mei. Mai mult : nu știu cum să scriu o frază !” Ideea revine aproape întocmai, în *Frunze pierdute* :

„Cincizeci de ani, de cînd încerci, mereu,
Condeiu, gîndurile și cerneala,
N-au mai ajuns să-ți curme, fătul meu,
Frica de tine și-ndoiala.
Te temi și-acum de ce te-ai mai temut,
De pagina curată și de rîndul,
Și de cuvîntul de la început.
Te sperie și litera și gîndul.
La fiecă cuvînt, o șovăire
Te face să tresari și-ai aștepta.
Parcă trăiești în somn și-n amintire
Și nu știi cine-a scris cu mîna ta. . .“

POETUL ȘI CONDIȚIA UMANĂ

Prin insistența cu care revine la monologuri privind erosul, trecerea, dispariția și altele ca acestea, Blaga e un poet de tip problematic, interogativ, cu momente de tensiune și abandon, îmbibat deopotrivă de filozofie contemporană și ecouri mitice. La orizont, îl atrag *păduri de simboluri*. Explorările în straturi subterane ducînd în arhaic, sînt ale unui modern. Căutător de analogii revelatoare între eu și cosmos, apologet al luminii albe dar savurînd penumbrele selenare, preocupat de interpretarea Omului sub specia universalului dar bănuind soluții în profunzimile unui fond autohton imemorial, efigia scriitorului captează și impune. Nu poți pătrunde în intimitatea poetului, unul dintre cei mai mari ai literaturii române, fără un sentiment de participare afectivă, chiar dacă teoretic nu ești în consens cu filozoful. Interesul îl determină priveliștea unui suflet complicat. La alți creatori, contactele cu cîteva piese reprezentative pot fi pe deplin edificatoare. Blaga trebuie cunoscut *in toto*, în ipostazele lui monumentale și în meandrele derutante, generatoare de surprize. Structural, el e un romantic de natură duală, la început de o frenezie dionisiacă („Nu-mi presimți tu *nebunia* cînd auzi / cum murmură viața-n mine?... / Nu-mi presimți tu *văpaia*?“), ros în același timp de tristețe metafizică. Pe parcurs, curba freneziei vitale descrește. Tristețea, cu ritmuri de flux și reflux, se menține în nuanțe multiple. La Eminescu ideile filozofice erau de

cele mai multe ori implicate în operă, prozele în special fiind niște *demonstrații*, ca la Sartre și Camus, contemporanii noștri. Blaga se ridică la un sistem personal cu armătură savantă (*Trilogia cunoașterii*, *Trilogia culturii*, *Trilogia valorilor*), de atitudine antiintelectualistă, agnostică, deschis revelațiilor psiho-spirituale. Că scepticismul, neîncrederea în posibilitățile rațiunii (de subliniat printre altele interesul pentru iraționalismul bergsonian) invadează poezia și teatrul, este evident, un domeniu (filozofia) neputînd fi izolat de celălalt (creația).

În esența ei, poezia lui Blaga este o suită de tentații spre transcendent, un mod de expansiune într-un grandios cosmic purtător de miracole, și stare de exil interior definind o personalitate dilematică. De la *Poemele luminii* din 1919, pînă la postumele din 1962, în bagajul său de experiențe spirituale intră neîncetat avansuri și retractări, prezumție și resemnare, un titanism egotist și voluptatea unui anonim de tip special. Eforturile de a concilia eternitatea cu vremelnicia fiind vane, perspectivele nu fac decît să trădeze discontinuități de tot felul. Film mai degrabă al unui fatalism sub care s-ar manifesta condiția umană.

1.

Respingerea intelectualismului contemporan pe de o parte, elogiul satului (un sat-idee, anistoric) pe de alta, au ele vreo tangență cu disputa clamoroasă dintre *urbanitas* și *rusticitas* de la începutul secolului? În „mitologiile” lui Blaga putem vedea, într-un anumit mod, efectul forțelor de acumulare multiseclară, forțe care pentru a-și afirma cît mai frapant identitatea au nevoie de un *écart*, de o distanțare de prezent. Legendarul și miticul intră inevitabil în opoziție cu istoria exactă, fiindcă aceasta obstacolează, reduce, deci răcește elanul imaginației.

Întocmai ca Mircea Eliade, Blaga se sustrage de sub *teroarea istoriei* spre a se mișca liber, în mari spații universale. Ca exponent al unui popor cu antecedente dacothrace pierdute în noaptea vechimii (să nu uităm dintre dramele scriitorului un *Zamolxe*, „mit păgîn“), Blaga, încărcat de mitologie, nu e un solitar, dimpotrivă se situează — cu nuanțe proprii — în compania lui Eminescu și Sadoveanu. Fenomen semnificativ, orice mare creație implică, la temeliile ei, o mitologie, adică un instrument de transfigurare. S-a remarcat de mult că elinii nu transpuneau în artă realitatea, ci o introduceau prin intermediul ficțiunii în mituri. Romanul modern, la rîndul lui, este, în ciuda diverselor formule, expresia unor *mitologii* proprii, diferite de la prozator la prozator. La cel mai realist dintre romancierii români de acum cîteva decenii, la Rebreanu, un critic (E. Lovinescu) observa, că protagonistul din *Ion* „depășește realitatea“, fiind conceput „mai mare ca natura, o expresie tipică a ceea ce Nietzsche numea puterea de voință, a instinctului de dominație, o creațiune prin urmare simbolică“ (*Istoria civilizației române moderne*, II). Protagonista sadoveniană din *Baltagul* este și ea o apariție simbolică, în legătură afectivă cu depozitul de reminiscențe ancestrale. Paradoxul lui Blaga, conștiință devorată de nostalgia certitudinii, este de a se integra sistematic în impreciziunile misterului, într-o zonă vapoasă a subconștiinței, într-un timp al adormirii cugetului. Cuvîntul nu mai numește precis; se complace în nelămurit și enigmă. *Păsărea sfîntă* (poem inspirat de o sculptură de Brîncuși), „ascultînd revelații fără cuvinte“, ghicind „în adîncuri toate misterele“, simbolizează o anumită formă de cunoaștere. Ceva himeric, neexplicabil, însoțește zborul acestei păsări-conștiință. Deoarece cunoașterea poate răni pentru totdeauna, intervine

apelul la o revelație prin *necuvînt*. Procedeu ce nu dislocă radical misterul :

„Înaltă-te fără sfîrșit,
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi...“

Lăsînd neîncetat o perspectivă deschisă mirajului, la Blaga arată-te și ascunde-te traduc balansarea între un *daemonium meridiani* și incertitudinile de la *amiaza somnului*. Demersurile conștiinței treze amplifică permanent tragic, drama eului neunitar.

Motiv fundamental de insatisfacție existențială rămîne dualismul eului și al universului. *Non-Eul* se dovedește neîncăpător pentru *Eul* croit pe alte dimensiuni. Poetul are sentimentul unității cosmice, dar numai pînă la o limită, dincolo de care urmează criza. Nostalgia paradisului pierdut, dorul metafizic de nevăzut și neauzit, jocul ritual al ridicării pe *nebănuite trepte* spre sublim funcționează într-un decor sufletesc de crispare și agitație, sub semnul fatidic al neîmplinirii. După un scurt elan devastator, după combustii la temperaturi înalte, la Blaga anxietatea se constituie într-un climat al „destrămării“ (o poezie poartă titlul *Paradis în destrămare*), cu mari orizonturi de „cenușă“. Neliniștea eminesciană în fața existenței se rezolvă, în cele din urmă, în contemplare oarecum detașată, într-un *dincolo de bine și de rău* cu substrat tămăduitor ; *titanul* din mitul liric al lui Eminescu, fre-mătător, neîmpăcat, posedat de aspirații fabuloase, utopic, tragic și orgolios, ajunge în final un personaj cu mască *olimpiană*, în orice caz mai mult senin. Blaga, solitar, damnat, se proiectează în lumină sau sfidează tenebrele. Inițial, el se vrea titan ; presumțios, se măsoară cu zeii, respingîndu-i din postura *demonului* care-i dă aripi. Neliniștit, obsedat, caută muntele, „înaltul“ lui Barbu, de

unde poți tinde spre absolut. Răgazul de calm aparent din *Pax magna* face mai pregnant contrastul cu masca agitată : „Pe semne — învrăjbiți / de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana / au înțeles că e mai mare fiecare / dacă-și întind în pace mîna. Și s-au împăcat / în mine : împreună picuratu-mi-au în suflet / credința și iubirea și-n-doiala și minciuna...” Ceea ce este expresionist la Blaga ține în egală măsură de practicile paroxistice ale romanticilor ; prin întrebarea neîntreruptă, prin monologul obsesiv, prin năzuința de a vedea miracolul, el vrea să atingă esențialul. Iar acesta, îndelung distilat, pare a se ivi uneori în zonele primare, *ab originem*, sau în formele simple, elementare, ale vieții contemporane.

Prin „botezul cu pămînt“, altfel spus prin revenire la sensurile primordiale, la stratul *mumelor* goetheene, revelația se produce nu prin cunoașterea detaliilor, ci în perspectiva simplității. Soluția unui astfel de botez nu echivalează cu o clarificare, ci mai degrabă cu un act de resemnare. Gesticulația multimilenară la care se face aluzie într-un alt poem (*Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*), opune torturilor conștiinței aceeași lecție de integrare în elementar :

„O, de ce am tălmăcit vremea și zodiile
altfel decît baba ce-și topește cînepa în baltă ?
De ce am dorit alt zîmbet decît al pietrarului
ce scapără scînteii în margine de drum ?“

Reapare însă eul liric supradimensionat, care nu acceptă măsura comună. Poetul devine un mandatar al Umanității în genere. În fața universului, Eminescu practică monologul olimpiu, degajat, la distanță de mii de veacuri : „Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie...” Cuvîntul ce-l caracterizează contemplînd spațiile, e *mereu*, un *mereu* ca echivalent filozofic al eternității. Reacțiile lui Blaga diferă. Atins de noul *mal du siècle* care e ne-

liniștea modernă, el e mai legat de prezent. Cronologiceste vorbind, — mai *implicat*. Cuvîntul definitoriu pentru el, în ipostaza de explorator al universului, este *dorul*. Se va spune că dorul e unul din atributele fundamentale eminesciene, — lucru absolut exact. Neavînd la dispoziție un termen mai sugestiv, ambii poeți recurg la același cuvînt, care la Blaga dispune de o încărcătură tragică persistentă. Olimpianismul eminescian era expresia unei biruințe dureroase, prin ridicarea de la terestru la astral. Apolinizarea relativă, la Blaga va fi o problemă a vîrstei ultime. Altminteri, el se „zvîrcolește“, ascultînd voci-subconștiințe ale eului original, dramatizînd, izbucnind în exclamații. Dorul lui Blaga nu se salvează totalmente de tragic.

Semnele verbale cu care operează poetul la început (în *Poemele luminii*) sînt „nemărginirea“, „albastrul prea senin“, „streașina curat-a veșniciei“, „mările necunoscute“, înaltul, văpaia. Perspectivele cosmice, comune romanticiilor, dar și liricii folclorice autohtone, alternează în *Pașii profetului* cu instalarea într-o natură intimă, cu rezonanțe de mit. Un Blaga astral, devorat de aspirația spre transcendent, coexistă cu un altul „chtonic“, impregnat de materie, mișcat de spectacolul naturii imediate. Momente sufletești de minimă și de maximă se succed într-o undulație perpetuă, încît după depresiune și declin o imagine a rodului estival (*În lan*) declanșează rezerve de vitalitate. În valuri de grîu galben, o tînără „strînge cu privirea snopii de senin ai cerului / și cîntă“. Privitorul dintre maci, „numai trup, numai lut“, se simte renăscînd, spiritualizat, printr-un influx naturistic : „Ea cîntă / și eu ascult / Pe buzele ei calde mi se naște sufletul“. Furoarea întrebărilor reiterate s-a calmat. Timpul însuși ațipește, simbolic, între flori de mac : „La ureche-i țîrîie un greier“ (*Vară*). Armistițiu instabil, expus mutațiilor. Auzul ultrasensibil stă

gata să înregistreze voci, mistere, legate de un *mundus subterraneus*, bătăile inimii pământului, semne venind dintr-un adânc labirintic :

„N-avea să-mi spună
nimic pământul ? Tot pământul acesta
neîndurător de larg și-ucigător de mut,
nimic ?“

Lipirea urechii de glee pentru a „auzi mai bine“, trebuie înțeleasă ca o soluție posibilă a concilierii cu terestrul, începînd cu descifrarea unui alfabet al misterului. Dar și materia este supusă eroziunii inevitabile, de vreme ce mitologicul Pan, simbol al vieții fiziologice inconștiente, „orb și bătrîn“, își trăiește penibil agonia. În sistemul de analogii al lui Blaga, semizeul reprezintă degradarea inevitabilă, motiv de tristețe și aprehensiuni universale. Panica nu e fără ieșire, fiindcă în circuitul etern moartea și germinația tind spre echilibru. „Picurii de rouă-s mai calzi“, constată Pan, „cornițele (mieilor) mijesc, iar mugurii sînt plini“. Toate regnurile sînt invocate într-o viziune mitologică-magică, astfel că natura și *panismul* se interferează, ba chiar se confundă. Soarele, pământul, pietrele, șerpii, strugurii („sîni de lapte“), iarba și celelalte alcătuiesc o infinitate de *gemeni*. Ca element congener, aliaj de pământ și cer, poetul captează *gîndurile unui mort* devenit pom („un pom care-a crescut din mine?“), sau vorbește pământului, văzut ca punct de sprijin pentru marile evaziuni în astral. Țipătul expresionistic din *Vreau să joc* („Pământule, dă-mi aripi : / săgeată vreau să fiu, să spintec / nemărginirea“) reapare într-un poem din *Pașii profetului*. Pentru „strașnicul suflet“ ce-l diferențiază de restul universului, „trecătorul trup“ e prea strîmt, de unde mirajul spre grandios :

„Dați-mi un trup mărilor, voi munților,
dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia

în plin ! Pămîntule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năpraznice inimi,
prefă-te-n lăcaşul furtunilor, care mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic !"...

Devenită fără sens în faţa morţii, îndărătnicia îşi aliază o mască sarcastică, păstrătoare a unui ultim orgoliu. Terrorizaţi de imanenţa destinului, tragicii elini se dezlanţuiau într-un lamento înalt, expurgat de sensuri individuale, simbolizînd soarta omului în genere. Durerile, afirmă Blaga, într-o formulare de tip gnomic, „nu sînt adînci decît atuncea cînd rîd“. Iată un mod de a sfida, cît mai demn, absurdul *trecerii*. Numai „dobitoace în trecere“ îşi privesc „fără de spaimă“, cu „ochi cumînţi“, umbra proiectată în ape, în timp ce legea morţii se arcuieşte mitic, ameninţător, „peste o întreagă poveste“. Reactualizat de existenţialişti de acum cîteva decenii (Mitul lui Sisyf e din 1943), absurdul apărea la aceştia ca un refuz al existenţei de a se conforma raţiunii umane. Faţă de *zidurile absurde*, — pe care într-un alt mod le ia în consideraţie şi Blaga, — soluţia în planul conştiinţei, propusă de Camus, este *revolta*. O revoltă creatoare, singura putînd atenua sentimentul mărginirii. Blaga percepe contradicţiile dintre finit şi nemărginire mai degrabă cu amărăciune decît cu revoltă : „Să rîdă deci astăzi în mine / amarul“ (*Veniţi după mine, tovarăşi*). De un pesimism franc, în spiritul curent al noţiunii, nu poate fi vorba. Drama de idei alimentează începînd cu *În marea trecere* o durere a spiritului lucid, scindat între totalitate şi fragment. Neutralizarea neliniştii nu e posibilă în cazul omului, al cărui *sînge* poartă în sine, ca un dat fatal, germele morţii. Întrebările privind *marea trecere* se zbat necontenit între adînc şi înalt, sub semnul curgerii heraclitiene. „Pe unde apuci?“ ; „Cui să mă-nchin?“ , „Cine mă cheamă, cine m-alungă?“... *Susul şi josul*, comparabile

ca sens filozofic existențial cu limitele obsedante la Camus, suscită monologuri-clișeu, ca în *Heraclit lângă lac*, sau în *Din cer a venit un cântec de lebedă*. În primul din cele două poeme, citim :

„Orice ridicare a mîinii,
nu e decît o îndoială mai mult.
Durerile se cer
spre taina joasă a țărîinii“.

Dar versurile acestea ar putea fi transferate simplu în cel de al doilea monolog, al cărui argument e următorul :

„În zadar mai cauți în ce-ai vrea să crezi.
Țărîna e plină de zumzetul tainelor,
dar prea e aproape de călcîie
și prea departe de frunte“...

2.

Fiindcă mișcarea astrelor urmează imperturbabil, anxietatea ia proporții, devenind tiranică. Există vreun antidot la acest sentiment al efemerului, care „a-nveninat fîntînile omului?“ Nu ni se propun soluții. Nu acesta e rolul poeziei. Prin mijlocirea mitului liric, Blaga propune experiențe. Un mod de apărare, în *Poemele luminii*, era erosul ; mod de uitare, de fapt : întîi efuziune biologică, ardere, tensiune, apoi contopirea cenușei cu pămîntul. Alt mod, într-un monolog din *marea trecere*, ar fi „scuturarea“ de sine însuși, absența în conștiință în felul necuvîntătoarelor : „Toate turmele pămîntului au aureole sfinte / peste capetele lor“ (*Am înțeles păcatul...*). Deoarece Dumnezeuul copilăriei „s-a pierdut pentru totdeauna / în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape“, adică în cele patru elemente, un panteism arhaic pune capăt căutărilor. În locul contestării și al opoziției, insul „aplecă peste întrebările lumii“ ar putea accepta cenzura transcendentă practică de Marele Orb, personaj-simbol care pune obstacole condiției omului. Tiranicului Orb i s-ar

putea spune că „mersul soriilor e bun...“, dar apropierea de acești sori nu asigură revelația. Posibilă ar fi tăcerea, fuziunea cu țerra, amintitul „botez cu pământ“... Toate acestea sînt ipoteze, variante de lucru. Mai aproape de certitudine e ideea din *Sufletul satului*, poem-manifest exaltînd locul unde s-a născut veșnicia și unde „setea de mîntuire se vindecă“ prin acomodare cu ritmurile universale. Este desigur un sat abstract, sat-iluzie, simbolizare a elementarității și calmului. Totuși degringolada spre moarte nu poate fi estompată prin nici o aventură.

Dramatismul poetului *marii treceri* impresionează prin tensiune patetică, prin pluralitatea căutărilor, care în succesiunea lor contradictorie oferă spectacolul unei conștiințe explozive, dublată de o enormă capacitate de reprezentare metaforică. Dacă vitalismul juvenil arborat în *Poemele luminii* („Eu nu-mi am inima în cap, / nici creieri n-am în inimă / sînt beat de lume și-s păgîn!“) se va tempera cu vîrsta, *inima*, sensibilitatea, vor conferi în continuare un progresiv aplomb imaginației, făcînd ca discursul liric să primeze asupra *argumentului* rece. Dezabuzarea din *Semne*, la extrema limită, eşuează într-o negare totală, în sensul că civilizația de tip industrial echivalează cu o catastrofă. Remediul rămîne tot în spațiile nepîngărite ale stării arhaice; inocența sălbătăciunilor încorporate naturii va avea ultimul cuvînt: „Din depărtatele sălbătăcii cu stele mari / doar căprioare vor pătrunde în orașe, / să pască iarba rară din cenușă“... Se vede de aici că *trecerea* nu e o problemă de ordin personal. După atîtea viziuni chinuitoare, de coșmar, ca la un Georg Trakl, sfîrșind într-o senzație de neant, un profil încordat, *Lucrătorul* „cu șorțul de piele albastră“, aplecat asupra materiei rebele, schimbă o clipă perspectivele. Sigur pe sine, acesta demonstrează că „frumoase sînt numai lucrurile ieșite din puteri omenești“.

Bucuria faptei respirînd lumină, reprezintă, s-ar zice, singura ripostă eficientă adresată neantului, *trecerii* în genere. Concluzia pare a fi că miracolul salvării stă în om.

Atitudine de scurtă durată. Un ton de acută tristețe în fața misterului nedelegat marchează straniul univers din *Lauda somnului*. Romanticii năzuiau spre o pace fantastică, Hölderlin, Novalis, Eminescu preferînd stări de veghe visul. Crede Blaga în terapia somnului sau în incandescențele visului? La el, somnul e torturat de neliniști și prevestiri, figurate de apariții stranii, mitice: „Subt porți ființele somnului / intră — cîini roșii și griji“ (*Oraș vechi*). Cuvintele șoptite au, ca în *Biografie*, răsfrîngeri oculte, dătătoare de spaima. Cu vorbe „stînse“, poetul a cîntat și mai cîntă „marea trecere, somnul lumii, îngerii de ceară“, „ispitîndu-se“ astfel să creadă că „lumea e o cîntare“. Orfismul, cîntecul pur, desfăcut de contingente, nu e însă modul specific lui Blaga, care între somn și trezie, peregrinează: „cînd vinovat pe acoperișele iadului, / cînd fără păcat pe muntele de crini“. Termen cu reverberații multiple, somnul presupune la Blaga un mod al evaziunii, amînare, suspensie în vid, autoiluzionare, un tempo răsturnător al logicii, dar și o prefigurare a morții. În „somnul lumii“ se perindă „taine cu strămoșii“, sau se *clarifică* „poveștile sîngelui uitat de mult“. Neputîndu-se proiecta în viitor, într-o aventură de excepție, omul practică la nivelul subconștientului un *éternel retour*, își reconstruiește fără cuvinte originile: „În somn sîngele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinți“ ...

S-a arătat că un magician (Alphonse Louis Constant), i-ar fi sugerat lui Baudelaire ideea *corespondențelor* tainice dintre lucruri, într-un univers de o profundă și te-

nebroasă unitate. Într-un alt mod, corespondențe cu suport spiritual sînt vizibile la Blaga, favorizate de starea de somn în care limitele dintre fenomene se estompează iar conștiința tragică amortăște ca într-un preludiu al neființei : „Noapte, / Subt sfere, subt marile, / monadele dorm. / Lumi comprimate, / lacrimi fără de sunet în spațiu, / monadele dorm. / Mișcarea lor — lauda somnului“ (*Perspectivă*). S-ar părea că, în unele împrejurări, nostalgia cunoașterii și convertirea la taină își suspendă solicitările contrarii, dramatice deci. Despre amintitul sentiment al unității originare, poetul *argumenta* (în 1917) într-o confesiune semnificativă, pătrunsă de „înțelepciune indică“. La umbră „sub arini“, gînditorul care încă nu debutase editorial, se referea la „suprema unitate în care se împreună toți și toate, așa cum riurile se împreună în mare“. Alte propoziții potențează ideea : „Mă sileam să simțesc fondul comun, *das Göttliche* dintre mine și el, să simțesc marea identitate dintre mine și frunzele de arin și păianjenul care-și torcea firele de mătase la urechea mea. Esența acestei filozofii te provoacă să-ți nimicești individualitatea, prin aceea că ți-o lărgești la infinit“ (*Correspondență inedită*, în *Amfiteatru*, 1970, nr. 3).

Ar fi, oare, exagerat să se deducă dintr-o declarație ca aceasta o anumită universalitate a modelelor gîndirii mitice, în ciuda distanțelor geografice și a substratului caracteristic diverselor spații? Nu. Nietzsche, Eminescu, Mircea Eliade, își recunosc afinități cu spațiul psihic indian. După epoca vieneză, la Blaga, „deasupra crustei de studiu formată la nemți“ (cum se exprimă într-un interviu), s-a afirmat fondul ancestral. De reținut că istoria îi va apărea precum lui Spengler, drept „un organism cultural, fără legi și fără cauzalitate exterioară“ (argumentul din *Filozofia stilului*); ca urmare, adîncirea în

fenomenul autohton a trebuit să se facă „sintetic, organic, intuitiv“. Altfel spus, pentru îmbrățișarea orizonturilor străvechi e nevoie de un limbaj mitologic-magic de sorginte specială. Asupra cititorului, poemele lui Blaga exercită un fel de *captatio*, un discret ritual inițiativ; aria cuvintelor, muzica, efectele de ordin semantic se amplifică, se combină neașteptat, dând substanță metaforelor simbolice. Pot fi raportate miturile poetului la prototipuri arhaice, cum se observă la clasicii francezi? Blaga procedează altfel, plasându-se autonom — într-un timp mitic nelimitat. În absența unui „mare mit unitar“, el își astîmpără setea la modul „fragmentar“, din „țândări“ de mituri. Se comportă în genul irlandezului Yeats (din care a și tradus), acesta, de timpuriu cucerit de miturile celtice, motivîndu-și înclinarea către o lume de „povești, de personaje și de sentimente“ ce-și păstrează expresia inițială. „Am căutat (spune Yeats în ale sale *Eseuri*) un limbaj simbolic care să străpungă hotarele trecutului, asociindu-se cu denumiri familiare și idealuri cunoscute“ (Idee reproducă în prefața la *Versuri*, E.P.L.U., 1965).

La imputarea că poezia sa „ar fi mitică, metafizică“, Blaga recunoaște nu numai frecvente motive mitice, ci „chiar teologice“, dar scuturate, ca la Yeats, de rigorile dogmei. Nu-l preocupă atît *întoarcerea* în perimetrul simbolurilor consacrate, unele din ele comune unui larg spațiu balcanic, cît o *stilizare analogică* de aspect personal, în maniera în care un modern poate reactualiza funcțiile metaforei simbolice. Poetul *Nebănuitelor trepte* inventează, prin urmare, în *spiritul*, nu în *litera* modelelor colective, populare. De elemente mitice uzează „în chipul cel mai liber, ca mijloace de expresie poetică“. Și în aceeași ordine de idei: „Motivele nu sînt tratate «dogmatic». Le folosesc în sens totdeauna creator: liber, le modific și le amplific după necesități. Născocesc mo-

tive mitice la fiecare pas, fiindcă fără o gândire mitică nu ia ființă, din păcate, sau din fericire, nici o poezie" (Fragment dintr-un text inedit, reprodus în introducerea la *Poezii*, E.P.L., 1966). Viziunea mitică este, în esență, transfigurare, ipostaziere, firește în sprijinul cunoașterii. De remarcat, în linii mari, trei categorii de metafore simbolice, abundente în primele volume fiind simboluri care numesc stihile, *pămîntul* (muntele, stalactita, piatra), *apa* (marea, fîntînile, izvoarele), *focul* (iar drept corolar, cenușa), *văzduhul* (vîntul, boarea). După *Marea trecere*, acestea își restrîng frecvența ori trec în umbră. Se multiplică, în schimb, simbolurile de tip zoomorfic, reprezentările cu substrat folcloric, „porumbi-prooroci“, „păsărea focului“, „păsări aprinse“, „păsări bolnave“, „buhe sure“, „cocoși apocaliptici“, vulturi, privighetori, lebede, dar și căprioare, cerbi, „mistrețul poveștilor“, „cai galbeni“, șerpi enigmatici, fluturi gigantici. Sfîrșitul stă sub semnul simbolurilor vegetale, începînd cu „mirabila sămînță“ zămislitoare de roade, în mod firesc germenii prevestind spicele, vinul „încoronat de-arome“, pomii pădurile. Reminiscențe mitice eline și nordice se îmbină cu priveliști contemporane, cu aură mitică de asemenea: „Coboară-n fericiri de stuh / puteri de aripi din văzduh. / Și vegetația de apă / dă învoaltă în smaragde. / Sămînța lebedei divine / în seară cîntă pretutindeni, / cîntă-n trupuri de Undine, / în Marii, în Flore, Magde..." (Prier).

În gândirea, deci și în poezia lui Blaga, *a privi* și *a vedea* sînt acțiuni cu înțelesuri deosebite. Filozof cu studii sistematice, doctor al Universității din Viena, autorul *Nebănuitelor trepte* speră să intre în complicata *ordo rerum* printr-o *luminare* de nuanță interioară, adică prin revelație. Sistemul său de metafore simbolice nu e decît în aparență al unui vizual. Ce urmări decurg de aici?

Misterul se vrea explorat, străpuns, făcut palpabil printr-o abordare multiplă, simțit ca totalitate. Pe ecranul unei conștiințe în întuneric (tipicul *Mi-aștept amurgul...*), certitudinea nu e așteptată ca *vedere mistică*, ci ca instalare în lucruri și fenomene, în adevărul pe care (așa cum precizează un aforism din *Pietre pentru templul meu*) „și-l creează întregul nostru eu, cu patimile și avânturile sale“. Lumea pe care ne-o „mijlocește deducția silogistă“, se situează sub nivelul celeilalte, percepută prin simțuri, subiectivizată : „În bolta înstelată-mi scald privirea — / și știu că și eu port / în suflet stele multe, multe / și căi lactee, / minunile-ntunericului. / Dar nu le văd, / am prea mult soare-n mine, / de aceea nu le văd...“ Soarele simbolizează aici, desigur, cunoașterea lucidă, în plină amiază. Tehnica revelației mitice implică însă „ochi întorși“ către interior, care nevăzînd precis, aspiră la o imersiune în adîncul insondabil :

„Aștept să îmi apună ziua
și zarea mea pleoapa să-și închidă
mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele,
pe care încă niciodată nu le-am văzut“.

Astre, munți, ape, fîntîni subpămîntene ascund taine multiple, generatoare de tristețe ; misterul obsedează și jivinele, dar în alt mod. Un „bălaur cu ochi întorși spre steaua polară“ (deci spre exterior) „visează lapte albastru furat din stîni“. Obstacolele poetului sînt în interior, încît nu munții și stelele vizibile, înscrise pe hărți, îl preocupă :

„Dar munții — unde-s ? Munții,
pe care să-i mut din cale cu credința mea ?
Nu-i văd, îi vreau, îi strig și nu-s“.

Ca semnificație simbolică, munții de acest gen sînt înrudiți cu abstracții *munți în spirit* ai lui Ion Barbu. De nenumărate ori se subliniază insuficiențele cuvîntului; *strigării* adresate muntelui nu-i răspunde nimeni. Între *semne* și *semnificații* s-a produs o ruptură, care la un căutător de absolut ia dimensiuni tragice: „Cîteodată spun vorbe care nu mă cuprind, / cîteodată iubesc lucruri care nu răspund“. Simbolurile, semnele, metaforele au uneori virtuțile unui *cifru* deschizător de taine, alteori traduc efortul, osînda de a nu ști. Rătăcitor peste ape, asemenea unui personaj biblic, poetul își trimite *porumbii* (simboluri ale cugetului treaz) „să-ncerce pașiștea cerului“, dar perspectiva spre absolut, „subt semnul înalt al curcubeului magic“, e inaccesibilă. Cîtă vreme capacitatea de transcendere este limitată, s-ar părea că instalarea lîngă *glij* și *ape* ar garanta un minimum de calm interior, dacă nu și acomodarea cu cenușia *poveste* a existenței. Mistere teribile se întrepătrund însă și aici, în toate felurile, comparabile cu niște *rune*, semne indecifrabile ale unui mister-sumă care este misterul cosmic. Dacă „nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet“ (teza din *Filozofia stilului*), urmează că indiferent de locul în care s-ar găsi, omul poartă cu sine povara damnării inexorabile, — de vreme ce misterul e în primul rînd o dramă a conștiinței. Dacă prin păduri mișună buhe și fiare, dacă prin munți „ciobanul pune pămînt peste mieii uciși de puterile codrului“, iar „clopote sau poate sicrie — cîntă sub iarbă cu miile“, acestea traduc o neliniște exacerbată, transmisă de la om spre Natură. Un simbolism al luminii alternează la Blaga cu un simbolism al tenebrosului. Deoarece instrumentul pentru stabilirea corelațiilor lipsește, lumea pare o criptografie imensă, — cum și-o imagina Schopenhauer — entitate bazată pe relații invizibile între părți: „În chip de

runes, de veacuri uitate, / poartă-o semnătură fapturile
toate“. Provocat de refuzul misterului de a se lăsa con-
strâns, privitorul-poet îl asediază totuși cu întrebări, fără
speranță de a-i străpunge învelișul. Conștiința vrea să-și
satisfacă cel puțin orgoliul unei încercări sortite eșecului :

„Stane de piatră, jivine, cucută
poartă-o semnătură cu cheie pierdută...
Rune, pretutindenii rune,
cine vă-nseamnă, cine vă pune ?
Făpturile toate, știute și neștiute,
poartă-o semnătură — cine s-o-nfrunte ?“

Se disting la Blaga cuvinte-vedete, investite cu „o
sarcină mitică“ mult deasupra nivelului obișnuit,
și cuvinte cu sens convențional, destinate unui limbaj
emblematic. Îndoielile proliferază însă, tensiunea atinge
tragicul : „Unde și când găsi-voi singurul cuvânt / în
cercul nopții să te-ncînt ?“ Evident, cuvîntul căutat de
Blaga în *Ardere* e un semn aproape magic, omnipotent,
apt să ducă la corespondențe unice cu universul : „sunet
de-argint, de foc“, favorizînd „ritul unei rostiri egale“.
Astfel conceput, cuvîntul se confundă cu *logosul* biblic,
tinzînd la unificarea fragmentelor într-un spectacol cos-
mic integral : „Nepriceput pe lîngă vetre, / dar înțeles de
zeu și pietre, / cuvîntul unde-i — ca un nimb / să te
ridice peste timp ? / Cuvîntul unde-i — care leagă / de
nimicire pas și gînd ?...“ T.S. Eliot se pronunță în fai-
moasele „coruri“ din *Stîncă*, aproape în limbajul lui
Blaga : „Neîncetatele invenții și experiențe / Duc numai la
cunoașterea mișcării / Și nicidecum la cunoașterea re-
paosului, / Cunoașterea cuvîntului, dar nu a tăcerii, / Cu-
noașterea cuvintelor, dar ignorarea *Cuvîntului*“... (trad.
Aurel Covaci). Atunci cînd vorba eșuează în gol, Blaga,
„în căutare, în mută seculară căutare“, preferă necuvîn-
tul. Soluția nu e nouă. „Fiecare tembel se poate juca cu

vorbele (zice un personaj din Shakespeare). Cred că peste puțin darul duhului se va rosti prin tăcere iar vorba se va lăuda numai la papagali!“ (*Neguțătorul din Veneția*, Actul III). Nu muțenie, *stricto sensu*, vrea Blaga, ci captarea misterului prin concentrarea în tăcere. Așadar, „mut ca o lebădă“ (cum se autodefinește într-un memorabil *Autoportret*), „el caută apa, / din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa“. Prin urmare, o *muțenie-fior*, de nuanță extatică, înlesnind calea spre ceea ce am numi *compenetrare*, un *Einfühlung* de tip particular, stare diferită ca esență de *muțenia-înțelepciune* a lui Sădoveanu, care prin tăcere înțelege reflecția, echilibrul. Să nu trecem ușor peste ideea de concentrare. Poetul revine asupra ei, de aceea să reținem că tăcerea concretizează „duhul“ condensat, misterios ca o „stalactită într-o grotă uriașă“. Muțenia mineralelor și muțenia șarpelui, „cel cu ochii de-a pururi deschiși“, se transformă la Blaga în simboluri ale comunicării tainice.

Dar dacă acordul năzuit întârzie? Îi ține loc *fiorul*. Enigmă nedeșlegată, eternul stă în beznă: „Nu-l vede nimeni, nimeni — / și totuși află-l fiecare“, printr-o sensibilitate ce conține în ea, ca osîndă, spaima. Tot în sfera necuvîntului intră *dorul*, tînjirea sau boala de absolut:

„E noaptea de boală a lunii, cînd mugurii toți
plesnesc c-un molcom țipăt sub zare.

Totul e-n așteptare. Totul — albastră văpaie“...

Ce este boala „fără nume“, dacă nu suferința a tot ce există, în perspectiva dezagregării generale? „Bolnav, e omul, bolnavă vara, / se stinge pomul, se sfarmă piatra“... Posedați de aspirația eternului, cîntăreți bolnavi poartă „fără lacrimi“ o boală în „strune“: cîntecul tragic al *trecerii*. „Și mergem de-a pururi spre soare apune“...

Necuvîntul, nenumitul, netimpul sînt forme interioare ale unui leac ipotetic, proiecții într-o durată subiectivă, eternă.

3.

Descărcarea de *nebunie* și *văpaie*, de sensualismul juvenil din *Poemele luminii*, se metamorfozează în alt stadiu într-o aspirație spre *dezmărginire* și *desprindere de trup*, țintind detașarea, împrăștierea în univers, spiritualizarea. Privitorul stă pe un țărm de mare, dar sufletul îi „e dus de-acasă”. În cele din urmă, dorul pare a-și fi deajuns sieși, ca voluptate a mirajului, încît după ciclul *La curțile dorului* orientarea spre natură, din perspectiva altei vîrste, lasă loc unui senin *sui-generis*. O muzicală *Întoarcere*, în stil folcloric, echivalent al eminescianului *La mijloc de codru...*, configurează un spațiu de tărîm mitic, împietrit într-un timp etern. Imaginația proiectivă lasă loc imaginației retrospective. Limbajul crispat de neliniști rămîne, cel puțin momentan, în trecut. Asistăm, surprinși, la *Schimbarea zodiei* :

„Și azi, dintr-o dată, neașteptat, acest răsărit.
Ce cîntec nemăsurat !
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.
Puterile mișcă-n zenit.
Deschid porțile : Timp neumblat,
bine-ai venit,
bine-ai venit !“

Regimul postumelor e unul al întoarcerii în lumină, al miracolului germinației din *Mirabila sămînță*, bucurie a iubirii calme din *Vară de noiembrie*. Lumea n-a încetat de a fi „tăină”, dar „tîlcul” dragostei e solar, un „senin veșmînt” în măsură să acopere tenebrele din sufletul odinioară torturat. Mugurii din *Focuri de primăvară* semnaleză un ciclu al regenerării, cu efecte tranchi-

lizante. Elanului cosmic ascendent îi succede o patetică revelație a pământului, „mîndră grădină“ cu orizonturi tonice : „Prinși de duhul înverzirii / prin grădini ne-nsuflețim. / Pe măsura-nalt-a firii / gîndul ni-l dezmarginim“. Pînă și orașul de „cremene și bazalt“ (*Cetate în noapte*), anterior exclus dintre afinitățile poetului, „își are rodnicia lui“ : din semințe căzute pe piatră, „în piețe au crescut statui...“ Vocea poetului rostind acea superbă „*laudă semîntelor, celor de față și-n veci tuturor*“, sau întrezărind în visul lor „un foșnet de cîmp și amiezi de grădină“, vine din subconștientul unui popor legat de pămînt, nu de mare, ca la neamuri renumite de navigatori. Transpare în acest imn ce-și îmbină razele cu altele, de o melancolie cvasi-horațiană, fondul autohton de profunzime. Ieșirea din vagul somnului, reconvertirea nocturnului în lumină, prin integrarea în fluxul naturii, demonstrează modul în care triumfă la Blaga elanul solar, caracteristic spiritualității românești în totalitate.

Cîteva considerații generale, pentru un portret la distanță. Traectoria liricii lui Blaga sugerează pe o mare întindere ideea de *ondulație*. Precum la Paul Valéry, revărsarea în univers și introspecția, balansarea de la cosmic la individual, ca tentații spre înalt și autocontemplare, constituie un stil. Poezie ca proces de febrilă *căutare*, nu ca *rezultat* ori ca *joc*. O uluitoare vocație imaginantă favorizează mirarea în plin soare și spaima degradării în tenebre, de unde tranziția de la exultanță („*lumea e o cîntare*“) la căderea în cenușă („*Vino sfîrșit, așterne cenușă pe lucruri...*“). Foarte personal ca viziune și timbru, autorul *Nebănuitelor trepte* nu e un izolat. De Eminescu îl apropie mai puțin starea de vis (visul eminescian tinde spre feerie), cît *tînjirea*, nevoia de absolut, și mai mult decît acestea apetența pentru mit,



cu nuanțe proprii. De contemporanul Ion Barbu, partizan al „curăției de corp cristalografic“, năzuind spre „sorii de ger“ ai transcendentului, îl apropie vorbirea densă. Însă tensiunea lui Barbu sfârșește în glacial. Blaga, tensionat, e un febricitant, particularitate ce explică întrebările în serie, acestea stimulând imagistica la căldura focului. Teoreticianul *Spațiului mioritic*, unul dintre marii poeți universali, nu se putea plasa ca artist într-un context al tragicului iremediabil. Semnele apolinizării din final învederează înscrierea, după lungi ocoluri, în matricea stilistică națională. Creația poetică a lui Blaga în ansamblul ei constituie, totodată, un excepțional document al condiției umane în genere.

DRAMA SPAȚIULUI ÎNCHIS

Barocul duce spre labirintic. E plin de meandre și curbe. Labirintul presupune, în latura lui metaforică, nu atât o destrămare a ordinii, cât o conștiință a impasului. Însă labirintul psihologic ori metafizic lasă cel puțin libertatea aventurii. La Bacovia, *tărîmul celălalt* aparține de *plano* unui spațiu interzis, nelămurit, foarte departe de climatul social curent. Dacă labirintul întreține măcar iluzia unei surprize, spațiul bacovian, plat, depozitat de orice mister, formalizat, exclude echivocul, imprimînd complexelor existențiale un singur ritm, terifiant prin stereotipie. Salvarea din acest spațiu al coincidențelor tragice, un fel de anticameră a morții, rămîne cuvîntul, poezia devenind o tentativă de eliberare. Poetic vorbind, există o *funcție Bacovia*, de o tulburătoare sinceritate, funcție care imprimă imposibilului și limitelor atributele unui cîntec obsedant, îmbibat de plîns. Sentimentul infinitului conferea, anterior, *funcției Eminescu* una din dimensiunile poetice fundamentale; reacțiile tragice, ridicate într-un plan transcendent, se estom-pau astfel într-un timp pur, abstract, fără evenimente. Conștiința imposibilului, la Eminescu, sfîrșește în cele din urmă într-o contemplare tranchilizantă; la Bacovia, interdicția, imposibilitatea accesului, nu chiar în infinit, dar cel puțin în spațiul planetar, dezlănțuie persecuția logică. Interiorizat și implantat în real, poetul *Plumbu-*

lui se dovedește un învins orgolios, lucru nu atât de rar, de altfel, la creatorii din categoria sa.

Prin intermediul unui personaj-mască dintr-un fragment de proză (*Dintr-un text comun*), aflăm că literatura e „un plus al vorbirii“, dar un *plus* avînd calitatea de a merge la esențe. Intervine, atunci, nevoia unei metode. Structural, Bacovia e antibarochist, el preferînd geometria formelor clare. Poezia înseamnă opțiune, selecție prin urmare, de unde dificultatea de a alege: „Privesc spre fereastră și aș vrea să vorbesc numai ce trebuie...“ Numai poezii condensează în „cîteva strofe“ „stări de melancolie“, „tăceri și singurătăți...“ Cum limbajul nu e de conceput fără interlocutori, „partea nobilă din frumosul creațiunilor noi“ reclamă din partea lectorilor un efort de consonanță, adică posibilitatea unei întîlniri într-un spațiu comun. Ce relații comportă la Bacovia concepte ca „Decadență... Symbolism... Poezie“, în aserțiunile amintitului personaj-mască? Decadentismul implică, pe scurt, „zăbovire în trecut“, rutină, mecanizare psihică, epuizare în sensul lipsei de elan prospectiv. Poezia, sinteză de realitate și vis (termenul de *vis* revine frecvent), se justifică în măsura în care opune formelor „epuizate“ și spațiului închis tentația unui drum inedit în spirit, spațiu dezmarginat. În acest scop melosul și cuvîntul se aliază, încît poetul își spune o dată „compozitor de vorbe... / în culori, reverii, armonii...“ (*Perpetuum mobile*), altă dată peregrin „între normal și ispite“, căutîndu-și Umbra pierdută (*Idei*), ori, mai simplu, e un solitar „văzîndu-și de munca lui de visător“ (*Dintr-un text comun*). Spațiul obsedează. E o temă continuă. Se poate spune că lirica bacoviană reprezintă o permanentă pendulare între „zarea închisă și rece“ și un „cîntec de alte primăveri“. Neconținutul recul din spațiul

liber către spațiul închis, blestemat, acesta din urmă dominator, terorizant, alimentează un sentiment al absurdului, însoțit de sarcasm. Devenit actor, poetul joacă de unul singur în același rol, de unde impresia de teatralitate, dacă nu chiar de manierism. Tragic e că el nici nu mai poate ieși din rolul acesta; drept consecință, spațiul constrângător acționează chiar asupra formei și dimensiunilor poeziei.

Eminescu trebuie citat mereu, ca punct de reper. Parțial, gesticulația, în multe cazuri timbrul (*Pastel, Camăine, Din liră, Serenadă, Tăcere, Ecou de romanță, Demult, De-aș fi artist* etc.), sînt eminesciene. La poetul *lacului albastru*, procesul reprezentării urmează traseul normal, astfel că, în principiu, expoziția ideilor ține de norme clasice. La Bacovia, care este un eminescian al epocii simboliste, examenul logic se consumă de regulă în gînd, discursul poetic oferind privirii fragmente, realități discontinue dintr-o dramă perpetuă. Contactele cu spațiul tragic atrag după ele fie mortificarea, stările agonice („stam împietrit... și de veacuri, / Cetatea părea blestemată”), fie o pasageră tensiune, traducînd stări-limită ori anunțînd stricarea resorturilor interioare. În cazul din urmă, programaticul „a vorbi numai ce trebuie” lasă loc delirului, anormalului, rîsului disperat, incoerenței, încît *nervii*, suprasolicitați, se substituie dureros rațiunii:

„Prin întuneric bîjbîiesc prin casă,
Și cad, recad, și nu mai tac din gură“.

Spațiul e, aici, nu numai închis, ci și obscur, tărîm de infern în care omul-Sisyf se sufocă. Delirul, halucinația, nebunia, apar ca manifestări psihotice, tragice. Că acestea exprimă eșecul logicii curente, după cum pe de altă parte *nebunia*, ca formă a exasperării, denotă și o anumită morbiditate a spiritului biciuit. Tristețea, ca semn al diminuării organice și îmbătrînirii, poate fi con-

siderată fenomen normal. Nervii lui Sadoveanu, în evocări peste care se cerne melancolie, sînt sănătoși ; ai lui Bacovia, la care nu e vorba de o simplă *tristesse sans cause*, vestesc prăbușiri ireversibile, dislocări : „Ascult atent privind un singur punct / Și gem și plîng și rîd în hî, în ha...” (*Amurg de toamnă*). Excedat de atîta *pustiu*, de *noapte* și *nimic*, un om „învinețit de gînduri” începe „să vorbească singur”. Asupra disperatului din *Altfel*, gravitația terestră acționează monstruos. Cu nervii torturați de îngustimea spațiului, o fată (de-a dreptul bolnavă) „răcnește la ploaie rîzînd” (*Plouă*). Luna pustie și vîntul generează, la oameni care se învîrt în jurul propriei lor axe, *Crize dramatice* :

„De vînt se leagănă copacul —
Și simt fiori de nebunie”...

Cine compară spațiul interior bacovian cu acela al altor contemporani, constată, nu numai în *Plumb*, o teribilă senzație de *recluziune*. Imaginare *ziduri*, *odaia*, *salonul*, *cafeneaua* sînt simboluri ale încarcerării într-un spațiu absurd. Prin *ziduri vechi*, se infiltrează umezeala și noaptea ; *grădina moartă* (din *Renunțare*) nu promite nici o consolare, ieșirea din ea fiind interzisă :

„Am sărit aseară, peste zidul mort —
Pasul meu, încet, se oprea în loc, —
Conștient de soartă, de durere orb”.

Titlul unei poezii e *Între ziduri* ; aventura „pe lîngă case mari.. cătînd pe nu știu cine...” eșuează într-un *nimic* dureros. Cuprins de amorțeală, insul din *Belșug* rămîne „închis” într-o „mare clădire”... Chiar pe un cîmp, în cadru autumnal, amurgul mut „apasă” ca niște „geamuri galbene”. Timpul însuși (*Umbra*) „apasă” pe umeri ; la fel, gîndul „apasă cu greul său bloc...” (*Dimineată*). Fereastra simbolizează, în genere, deschiderea spre exterior. Deschidem volumul *Scînteii galbene* și

observăm că, în una din cele două poezii cu acest titlu, fereastra e un obstacol. Toamna, „la o fereastră melancolică“, iluzia se curmă: „m-a trezit un glas pozitivist“... În nopți de insomnie (*Dormitînd*), se aud imaginare muzici de bal: gîndul, aparent liber, se angajează în aventuri, dar fereastra nu permite evadarea:

„De la fereastra ninsă, cu finele perdele,
Mă duc pe străzi de gheață cu spuza lor de stele;
Și-n mijlocul odăii, tot singur mă prezint“...

Lupi flămînzi, corbi și alte simboluri ale largului arată, de altminteri, că evadarea însăși stă sub semnul neliniștii. Bacovia nu are de partea lui nici măcar acel *innommable* al altor simboțiști, frumosul nelămurit, imposibil de numit, generator de miraje. Voind să fie fantezist, Bacovia cade siderat, constrîns de ceea ce-i dictează spațiul cotidian.

La Eminescu, poezia în ansamblu se constituie într-o lungă aspirație montantă, versul vizînd ascensiunea, saltul în cosmos. La Bacovia, poezia se manifestă ca un lamento prelung, obsesiv, dînd curs unei emoții descendente. Proprii registrului său de imagini sînt amurgurile violete, florile carbonizate, doliul funerar, viziunile terifiante cu „lupi licărind în noapte“, — toate împletindu-se într-o simbolistică a disperării. Nimic din triumful exploziv al sevei: „La un geam, într-un pahar, / O roză galbenă se uită-n jos“ (*Nocturnă*). Timpul obiectiv, generator de tristețe, se destramă la Eminescu într-un timp imaginar, privitorul mișcîndu-se liber într-un cadru mitologic de limpezimi solare, fără seisme. La Bacovia, însuși timpul retrospectiv duce spre „locuințele lacustre“, acestea văzute ca arhetipuri tragice, lipsite de orice miraj. Dezolat, poetul caută o ieșire iluzorie prin căderea în somnolență, așteptînd ca luciditatea să tacă: „Stau... și moina cade, apă, glod...“



Să nu mai știu nimic, ar fi un singur mod"... Cît de binefăcătoare ar fi o memorie inertă! — își spune poetul (într-o *Nocturnă*), după ce alcoolul s-a dovedit ineficace: „Eu trebuie să plec, / să uit ceea ce nu știe nimeni“ (*Poemă finală*). Prea legat, conștient și inconștient, de un spațiu-matcă, tărîm ce contaminează iremediabil, refugiul în somn (căruia i se atribuie virtuți narcotice) e invocat ca salvator, poetul imaginîndu-se „adormit“ pe cărți, „pierdut într-o provincie pustie“. Prolog al neființei, somnul fuzionează într-o tristețe nelămurită cu erosul și moartea, încît *planului inferior*, concret și prezent, îi corespunde un plan metafizic, în care viitorul e o formă repetată la infinit, o expresie dematerializată a prezentului. Pentru a se vedea cît de eminescian e uneori, în subtext, somnul lui Bacovia, să se compare de pildă un vers din *Între ziduri*: „O, toamnă-n foșnetul de somn s-adorm șoptind cu tine“, cu frînturi eminesciene din *O, mamă*: „Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt, / Se bat încet din ramuri, îngîină glasul tău“... Spațiul bacovian tipic este însă unul citadin: „Orașul doar-me ud în umezeala grea... / Case de fier în case de zid / Și porțile grele se-nchid“; în altă variantă „orașul adoarme lent, în timp ce „caterinca-fanfară“ plînge. Somnul nu parvine să anihileze drama, — iată concluzia: „Un oraș de piatră doar-me... toate dor...“

Nici erosul, nici indiferentismul și dezangajarea („Aceeși nepăsare / De oameni, și de tine“), nu reprezintă moduri de salvare, de vreme ce în creierul treaz „plînge un nemilos taifas“ iar sub *frumosul inert* al toamnei „totul geme“, în pas cu o insolubilă durere lăuntrică. Plînsul punctează tot felul de surpări intime, concretizînd nesfîrșite rotiri în cerc închis, într-un sistem blestemat, care, ca în *Vobiscum*, exclude posibili-

tatea aventurii : „În cercul lumii comun și avar... / Mă zguduie de mult un plîns intern ; / Și-acest fel (de-a fi) va fi etern / Și de nimic, pe lume, nu tresar...” Situațiile se repetă, multiplicare în oglinzi paralele. Prin repetiție obsedantă, în memoria cititorului se fixează un Bacovia sumbru, oficiind ca poet damnat, sub semnul unei agonii universale. Speranța unui moment neutru („o zi fără anotimp”), se dovedește utopică. Iernile bacoviene au un aer de prăbușire într-un timp al mîhnirii, destinul însuși — negru — străbătînd simbolic recea cîmpie circulară. Corbul care „vine din fund” și, derutat, „se-ntoarce” „tăind orizontul diametral”, sugerează ineficiența zborului însuși, motiv de concluzii dezolante. Liniștea e căutată alteori sub pămînt („în pivnița adîncă”) ori în „vastul cavou” al lumilor moarte. Apropiat în privința anxietății de Ștefan Petică (acestuia îi dedică o poezie), Bacovia anunță și el *moartea visurilor*: „Azi, a murit chiar visul meu final” (*Singur*). Statistic, *plînsul* deține în lirica sa, în special în *Scînteii galbene*, frecvența maximă, termenul revenind mai insistent decît *luna* și *dorul* la Eminescu, în asociații exprimînd un patetism reprimat: „În parc regretele plîng iar...” (*Decor*); „Clavirele plîng în oraș...” (*Toamnă*); „Oh, plînsul tălângii cînd plouă...” (*Plouă*); „Nu e nimeni... plouă... plînge-o cucuvaie...” (*Nocturnă*); „Plîngeam și rătăceam pe stradă...” (*Fanfară*); „Pe-un arbore plîng ca pe-un umăr” (*Gol*); „Pierdut, mă duc și eu cu brațele învinse, / Plîngînd...” (*Note de toamnă*)...

Există nu numai o tristețe profundă, ci și un stil Bacovia, un mod de comunicare diferențiat, bacovianismul reprezentînd (la Demostene Botez, de plidă) o atitudine în fața existenței, un aliaj de meditație, de miraj timid și înfrîngere. Eminescianismul, ca mod mai larg

de a privi lumea, fusese anterior expresia tragică a unui dezacord între realitatea burgheză imediată și nostalgia absolutului. Bacovianismul, produs al altei epoci, este și el consecința unui dezacord, însă cu amplitudine mai redusă, un fel de ecou pornit din lira eminesciană, cu deznădejdi continue dar cu mai puțină revoltă. Latura demiurgică, la Bacovia lipsește totalmente. Viața devenită tortură morală, lipsită de sens, pare o tristă inutilitate: „Nici un dor realizat...” (*Doină*). Sufere autorul *Plumbului* de ceea ce în psihiatrie se numește *autism*? Adică de o „introversiune” exagerată, de „greutatea de a intra în contact cu alți oameni”? De scufundarea în lumea trăirilor interioare? (stări descrise de Karl Leonhard, — *Personalități accentuate, în viață și literatură*, 1972). Realitatea e alta. Atrage atenția un limbaj aparent paradoxal, în sensul că, pustiit, poetul invocă moartea sau își spune mizantrop, dar cu o perpetuă aspirație spre „un vis înalt”, dedicat oamenilor. Dincolo de tablourile în negru, poate fi văzut, la mari intervale, un Bacovia tandru, aproape de nerecunoscut, încît niște fragede *Note de primăvară* rup neașteptat debitul monocord. Citabile sînt alte cîteva oaze de verdeață ori constelații calme, însă din nefericire în compuneri palide, cu „tei în floare”, cu „suave parfume”, cu „clară noapte-albastră”... (*Noapte de vară*), poezii sub posibilitățile curente.

Practicînd un impresionism cromatic de nuanță simbolistă, în care negrul, galbenul, violetul și celelalte se repetă pînă la delir, poetul e, în același timp, un muzical ale cărui fraze sînt destinate urechii. Ideea de *spectacol*, parfumurile și celelalte, se subordonează muzicii, — aceasta alcătuiind suportul discursului liric. Sacralizarea muzicii echivalează la Bacovia cu sacralizarea frumosului, — realități interferente: „Muzica sonoriza orice atom... / Dor de tine, și de altă lume”... (*Largo*). Cla-

virul, muzica în genere erau de mult motive poetice. Bacovia urmează, după toate probabilitățile, sugestii din *Les Névroses* de Rollinat, încît *Le Piano*, *Chopin* și *Marches funèbres*, delirul și tragicul se regăsesc, cu alte vibrații, într-un *Marș funebru* din *Scînteii galbene*. Profilul „brunei despletite” din amintitul *Marș funebru* („transfigurata, trista claviristă”), are analogii cu *L'amante macabre*, „spectrale adorée”, cu plete lungi („cheveux si longs”), „toute nue assise au clavecin”... Prin filiera Baudelaire, dar și prin Maurice Rollinat, poetul *Plumbului* s-a apropiat de Edgar Poe. „Au lieu du Rossignol, il chantait le Corbeau”... scrie Rollinat într-un sonet despre *Edgar Poe*. Vagabondul („singulier promeneur”), tragicul spectru rătăcitor din *Le Somnambule*, se plimbă în zeci de direcții prin spațiul bacovian; peregrinul copleșit de noroi din *La Pluie* („sur les ponts de fer... je marche à pas fiévreux”) rătăcește asemenea celui din *Plumb de iarnă*: „Trec singur pe poduri de fier solitare / Și-aștept în zăpadă... dar ce mai aștept?” Tripla repetiție a aceluiași termen dintr-o *Villanelle du diable*: „L'Enfer brûle, brûle, brûle”, devine procedeu în poezia *Rar*, unde găsim versuri-refren de tipul: „Singur, singur, singur...” ; „Plouă, plouă, plouă...” ; „Nimeni, nimeni, nimeni...” Ftizia, agonia (*Les Agonies lentes*); halucinațiile, cadavrele în putrefacție, cavourile și altele ca acestea, toate au tangențe cu *nevrozele* decadentului francez. Mai puțin vizibile sînt afinitățile cu dezabuzatul Tristan Corbière din *Les Amours jaunes*, dar o trăsătură din *Epitaf* convine în totul lui Bacovia: „Son goût était dans le dégoût...” Nici vorbă, toate acestea nu pot clătina marea originalitate a lui Bacovia, a cărei poezie este, în esență, tristețe existențială, dramă socială, revoltă antiburgheză, rîs sarcastic și nostalgie de frumos, — acestea structurate în forme memorabile.

2.

Grupate sub titluri indicînd fragmentarea, *Bucăți de noapte* și *Dintr-un text comun* (cărora li se alătură alte cîteva notații prin periodice), prozele lui G. Bacovia, lirice, sincopate, traducînd discontinuități și obsesii, sînt nu numai complementare poeziei, dar se desfășoară într-o strînsă solidaritate cu aceasta. Nu toate fragmentele din componența unui grupaj au consistență; se simte insistent repetiția, frapează diverse ticuri verbale. Confesiunea se organizează pe o singură direcție psihică, mai totdeauna tragică, totdeauna în limbaj concis, vizînd precum versurile o atmosferă. Revelația, pătrunderea în zone profunde urmează. Deși elaborate la intervale mari (între 1915—1925), frînturile strînse tîrziu, fără respectarea cronologiei stricte, poartă marca aceleiași introspecții apăsătoare ce nu iese din matca obișnuită. Cîte un fragment pare a fi dubletul unei anumite poezii din *Plumb* ori din *Scînteii galbene*; luate în ansamblu, bucățile în proză exprimă dimensiuni ale experienței existențiale căreia i s-a spus, simplu, *bacovianism*. Masca e una singură. Referințele la Poe, la Verlaine, la caterincile plîngînd „în iarmaroc în tîrgul meu natal“, crizele de tristețe, senzația de neant, absurdul și celelalte se înscriu în seria reacțiilor bacoviene specifice. Străzi goale, culori sumbre, ploi putrede sînt niște *semne* ale spațiului — osîndă, amintitul spațiu închis, un mod al reclusiunii, de unde sentimentul de singurătate devorantă. Pe mai puțin de două pagini, în primul fragment din *Bucăți de noapte*, sînt înregistrate reacții obsesive, — spaimă, înstrăinare, agonie crepusculară, plînsetul orașului, solitudine, somnolență, oroare de frig, de umezeală și vînt; „camera goală“, simbol al limitelor, îngrozește; — ceasornicul care „nu mai vrea să însemne timpul“, indică metaforic stagnarea, impasul, sugerînd ieșirea din fluxul vieții.

Fragmentele, în succesiunea lor, devin variațiuni pe aceeași temă, semnificația inițială adâncindu-se prin juxtapunerea părților.

De regulă, lucrurile, natura, tot ce înseamnă materie, în înțelesul vechiului *physis*, interesează puțin în sine. Autorul *Bucăților de noapte* reține din ele reverberațiile, ecourile în spirit, posibilitatea unui limbaj simbolic. Pământul nu reprezintă, ca de pildă la Blaga și Sadoveanu, un tărîm al *mumelor* consolatoare. Principiul acvatic în genere și derivatele acestuia (ploaia, ninsoarea, înghețul) provoacă refugiul interior. Bacovia nu se întreabă *de ce?* și nici *cum?* Propozițiile lui sînt constatări și în același timp concluzii; cu toate că *implicat* în lucruri, el le privește cu o *detașare amară*. Pe scurt, posibilitatea modificării stării de lucruri este exclusă. Totul rămîne prin urmare *definitiv*; „totul e vanitate“, de unde senzația de implacabilă damnare: „Plîng fiindcă valsul din anul acesta e trist, ca și cele vechi...“

Dacă toamnele cu amurguri violete, provincia cu „dugheni“, fanfarele în grădini, nocturnul pluvios, nopțile de gheață, peregrinările de unul singur pe lîngă „clădiri părăsite“, pe lîngă poduri de fier, pe lîngă cazărmi și fabrici, corbii care „se strîmbă ca momițele“, melancoliile, oboseala, plictisul și alte elemente, conexe, dau *nervi*, refugiul în cafenea, *delectatio morosa*, nu aduce nici el consolare. În fumul *cafeului*, „mulțimea se aseamănă“, egalizată de cîmpul aceluiasi „magnetism animal“. Impresia de agonie a „unui veac suspect“ concordă cu sentimentul inutilității și al bizarului. Frazele suspendate, pauzele, delirul paralogic — exprimă deruta unei sensibilități obosite, accentuată de „împrejurări cu respirații speciale, cînd nu poți spune nimic“. O femeie în negru, pahare negre cu băuturi negre, o alta dansînd „fantastic, leneș, decadent“, măști ciudate, pianole, ghi-

tare, copaci desfrunziți, oglinzi misterioase, amanți care se împușcă în lunca de lângă oraș, arată că peste lucruri „plutea dezgustul unui veac“. Privitorul „cu totul nimicit de viața reală“ are, asemenea lui Urmuz, reacții stranii. De remarcă, de altfel, o întâlnire a celor doi dezabuzăți în paginile revistei *Cugetul românesc*. Patru din cele zece secvențe ale grupajului *Bucăți de noapte* au fost tipărite (în 1923) în amintita revistă, grație lui Argezi, care în 1922 publicase primele „pagini bizare“ urmuziene (*Pîlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu*). La Bacovia, sensibil la discontinuitățile din juru-i, „gîndul curge ca o femeie de piatră care doarme și o melodie fixează această pregătire“. Consumatorii dintr-un local „erau inteligenți, numai singur patronul făcea socoteli într-un registru“. „Singurătatea se poate admite mestecînd o bucată de pîine prin aceste locuri...“ Despre savanți, ni se spune că unii „își respectă meseria pentru afecțiuni neurosimpatice...“ Nonsensul atrage atenția, ca la Urmuz. „Dacă asculți multe, găsești și tu plăcerea de a săruta fotografii, și înțelegi prea departe economia politică“. Nu e vorba, firește, de o influență precisă, dar în modul de a revela absurdul există similitudini.

Și în fragmentele *Dintr-un text comun* plînsul se asociază sarcasmului, abundă macabrul, stările crepusculare, dezgustul, suferința, plumbul. O pregnantă „singurătate interioară“ se menține pe cîmp ca și în „camelele mari cu piano“; reacțiile depresive sînt notate în jurnal „cu un creion de grafit“ simbolizînd „griul“ sau „plumbul“. Senzația de *plictiseală* se repetă ca un refren tragic. Expunerea își întrerupe respirația de numeroase ori; autorul jurnalului, Sensi (abreviere din: Sensitif), cultivă o filozofie a tăcerii, argumentînd că: „a voi să spui ceva și a nu spune nimic e un stil prea

cunoscut al plictiselii“. Nimeni, pe de altă parte, „nu poate înțelege tăcerea lucrurilor“... unele dintre ele strâmbe, diforme, altele absurde. Bacovia e înclinat să remarce laturile contrastante, insolite. Tăcerea unei odăi, noaptea, când se aprinde lampa, „nu spune decît că este și o moarte!“ Toamna, pe alei desfrunzite, „e prea mult mister și nu e nimeni să rîdă sau să te plîngă“. Pe revolverul unui sinucigaș, se vede gravată formula: „Viață sau moarte“. Pustiul are drept revers „un dor de variație“. Cîrciuma, muzica, noaptea, visul, erosul nu înlătură ecourile brutale ale prozei cotidiene. Călugăr „cult“ (vizitat uneori de „voievozi de seamă“), cum se imaginează scriitorul, Bacovia apare în postura unui alt Sărman Dionis.

Senzația de reclusiune într-un spațiu apăsător e mai tare însă decît posibilitatea evaziunii. Solitarul se zbate precum Kafka și Camus între *ziduri*, de unde o anumită dramă existențială concretizată în tristețea de a trăi într-un veac epuizat. Răul pare iremediabil. Numeroase referințe au la Bacovia adresă antiburgheză, un aer evident contestatar. La Kafka (în *Procesul* ori în *Castelul*), singurătatea se convertește în spaimă și coșmar, spațiul închis sugerînd ofensa rațiunii, rătăcirea în labirint. La Camus, absurdul marchează existența în genere, fiind vorba de *ziduri absurde*, de opoziția perpetuă a conștiinței individului (*Mitul lui Sisuf*) în raport cu limitele care încercuiesc această conștiință. Ce reprezintă *zidurile* la Bacovia? Conștiință ultragiată, el vegetează în mijlocul unor cercuri concentrice. Trei, cel puțin. 1. — Cel mai amplu dintre ele îl încredințează că „zarea e închisă și rece“, punctată de corbi. 2. — Un alt cerc, mai restrîns, închide un spațiu familiar: „zidul înconjoară grădina cu tăcerea kilometrilor...“ 3. — Cercul cel mai insuportabil, mai strîmt decît toate, este *odaia*,

care taie elanurile celui „născut pentru orașe mari”. Odaia goală e altă dată un spațiu subteran, un subsol străni, fără nici o fereastră, „capitonat cu catifea neagră”, un „cub al uitării...” Finalul însemnărilor *Dintr-un text comun* (purtînd subtitlul *Amăgire*), departe de a consemna o aventură imaginară, exprimă o acută nevoie de dez-mărginire. Invitat de un necunoscut (de fapt o femeie) într-un edificiu misterios, într-un loc pustiu, iarna, autorul jurnalului nu e întîmpinat la destinație de nimeni. Ziduri groase, gratii la ferestre, mobile vechi, lumină palidă de lună, cărți, o tăcere dezolantă, în jur cîmpii înghețate, ecouri de pustiu generează melancolie și spaimă. Atmosfera e poescă, deschisă neprevăzutului.

Ce vrea să spună șederea de Anul Nou într-o astfel de „clădire veche și fantastică”? Bacovia pendulează între vis și o discretă luciditate ironică. Rațiunea rătăcește neputincioasă, în căutarea unui răspuns: „Stam în sufrage-rie, în tăcănitul monoton al unui ceas vechi, uitat pe un dulap, bînd vinurile alese, în sănătatea acestei necunoscute care aranjase această amăgire, pe care în amorțirea alcoolului o găseam duioasă, iar zidurile foarte vechi și groase spuneau: «Rămîi la noi». Privirea rătăcea în fumul țigării, presupunînd mulțimea odăilor și din acest etaj, care dormeau închise, grele sau mobilate, în noaptea lor. Era tîrziu. Mă plimbam încet, și privirile mele se opreau la ferestrele cu gratii înfipite în zidurile groase, zărind o lună fugară pe un senin cu cîmp înghețat. Pentru a uita și opri spaima ce se lăsa, îmi luai ultima sticlă rămasă, stinsei lampa de aici și trecui prin sala largă, luminată slab de lună, către odaia de culcare, unde lampa aprinsă mă aștepta (...). Pustiul acesta explica sufletul necunoscutei mele, care se decisese de a mă avea aici, desigur, după multe zile și nopți de singurătate gîndită...” Spațiul care claustrează ia, la Bacovia, proporții terorizante, de coșmar.

SPAȚIILE LUI AL. PHILIPPIDE

La Al. Philippide ideea de responsabilitate în fața cuvîntului tipărit apare ca o gravă problemă de conștiință, de unde intervalele mari de la un volum la altul. De la *Aur sterp* (1922) pînă la al doilea volum, *Stînci fulgerate*, se vor scurge opt ani ; alți nouă trec pînă la *Visuri în vuietul vremii*, (1939), iar de la acesta, aproape două decenii pînă la *Monolog în Babilon* (1967). Abandonarea rigorii clasice în poezie (*Ruina versului*, cum se intitulează un comentariu) e privită cu insatisfacție. Numeroase referințe din *Scriitorul și arta lui* și *Considerații confortabile* — volume de eseuri — atestă un spirit raționalist, eclectic, orientat spre valorile durabile, în apărarea căroră convingerea și erudiția, merg în pas cu probitatea. Drama solitudinii orgolioase, la autorul *Aurului sterp*, este drama unui prometeid modern, devorat de nostalgia absolutului. Prin cerebralism, el are afinități cu alți contemporani, între care Ion Barbu ; tristețea existențială (fără să eșueze în tragic) îl apropie de Bacovia ori de Demostene Botez. Firește, asociații ca aceștea sînt cu totul suple, nepresupunînd vreo afinitate stilistică. La douăzeci și doi de ani, cînd publica primul volum, poetul își căuta originalitatea potrivit structurii sale reflexive, reținînd de la simbolisți anumite sugestii muzicale („mute melodii de lună“), parfumuri („alb menestrel al lunei, sprinten Crin“) gustul pentru fastuos : „oglinzi adînci / mari ochi pustii...“ Repetiția obsesivă face din *soare*,

vînt, pustiu, vreme, clopote, nimic, nicăieri (unele scrise cu majusculă), niște simboluri. Puncte de sprijin pentru viziuni ample. Dintre comentatorii din epocă, unii au pronunțat calificativul expresionism (Ovid Densusianu), alții au vorbit de simbolism (N. Davidescu); în același spirit, E. Lovinescu îl îngloba în direcția imagistică din *Poeziei noi*, ilustrînd prin Al. Philippide „contribuția modernistă a *Vieții românești*“. Întrebător, neliniștit, cenzurîndu-și emoția, căutătorul de absolut aspiră perpetuu, precum Prometeu, să soarbă „cerurile toate“. Dimensiunile vizează nemărginitul, încît un ciclu din *Aursterp* se numește *Popasuri pe marginea vremii* iar altul *În preajma veșniciei*. Fantezia nu se simte în largul ei decît pe piscuri alpine sau în zone astrale, într-un cosmos de lumini reci, — de unde audiența numai la o anumită categorie de cititori.

1.

Spațiul închis, reprimînd fantezia, echivalează cu o moarte anticipată. E spațiul din *L'Intérieur* și *L'Intruse*, în fața căruia Maeterlinck medita tulburat: „Fericirea și nefericirea oamenilor se hotărăsc astăzi într-o cameră îngustă, la o masă, în cămin. Se iubește, se suferă, se produc suferințe și se moare pe o bucată de loc, și e o întîmplare deosebită, dacă, sub imperiul unei deznădejdi neobișnuite sau al unui noroc rar, o ușă sau o fereastră se deschid pentru o clipă...“ (apud M. Mesting, *Vermessung des Labyrinths*, 1965, p. 109). La introspectivul Philippide, spațiul de afară, uneori sustras timpului, este tărîmul ademenitor al expansiunii din spațiul intim, individual. El, poetul astronaut, e un mediator în căutarea unui timp pur, deasupra oricăror seisme, vizînd un fel de eternitate multifuncțională. De reținut că prima propo-

ziție din cel dintâi volum al lui Al. Philippide conține, precum uvertura *Poemelor luminii* la Blaga, un elogiu cunoașterii :

„O, Soare, cu aripa ta alungă
Cît mai departe noaptea noastră lungă...”

Se fac referiri la „stîlpi de flacără”, la un „jar nestins”, însă frenezia e abstractă. Visul („Ne-am săturat de vechiul nostru vis !”) se desfășoară într-o lumină rece, ireală, de vid interplanetar. „În zări plutește-o stație de soare”, iar „în lumină e parcă o împrăștiere de stele stinse...” Amurgul, toamna, vîntul sînt negații ale seninului, semne premonitorii aducătoare de mîhniri. Un *Preludiu de toamnă* ar putea purta semnătura lui Demostene Botez : „Pe stradă trece-un mort calic. / Vîntul merge după dric. / Trezește-te, că-i toamnă iar de-acum. / Copacii tremură-ncărcați de fum. / Pe un deal, la margine de tîrg, umflat / Și vînat, soarele s-a spînzurat...”

Teluricul generează temeri, făcînd ca orgoliului să-i urmeze deziluzia : „mîhnirea stearpă-a vechiului pămînt”. Ca efect al căderii din spații solare, tristețea mortifică lent, inexorabil ; oamenii păstrează în memorie „talezuri mari de scrum”, cu senzația unui gol imens. Nimeni n-a sugerat mai plastic, după Eminescu, dezolarea, searbădul acestor spații fără orizont. Zone plane și neutre, în care sufletul s-a vaporizat : „Aice nu-i nici capăt, nu-i nici drum ! / Nici scop, nici griji — dar nici nădejde nu-i !”. Tonul elocventului *Prohod* exclude posibilitatea revoltei ; relația dintre efemer și etern trebuie acceptată ca atare :

„Ne-am scoborît din ce în ce mai jos,
Tot mai adînc, tot mai adînc — sub vreme !
Din veșnicie, fără să ne-ajungă,
În urma noastră veacuri noi se rup.
Dar noi pășim prin propriul nostru trup
Și viața noastră e o clipă lungă...”



Totul e boreal, lipsit de surprize, poetul purtînd o mască de mari solemnități. Timpul, efemerul și eternitatea, moartea și infinitul, teluricul și cosmicul, tăcerea și cîntecul, visul limpede și luciditatea amară, iată trăsături tipice, anunțînd materia volumelor următoare. O privire spre umanitate și universal unifică temele, dîndu-le o structură proprie. În ciuda unor asociații halucinante, Al. Philippide se adaptează progresiv ritmurilor clasice, încît *năluci, duhuri rele, vînt și ciori, cugetul bolnav, sufletul* ce „doare ca un trup“, mormintele din *Țintirim* își pierd tonurile negre. Își abjură poetul drama? Remediul tristeții trebuie căutat în cosmos, în „văgăuni astrale“, spre care năzuiește fulgerul. Visul treaz și somnul pot înlesni, dacă nu saltul în absolut, cel puțin o iluzorie purificare. În lumină nocturnă, *Crinul*, „alb menestrel al lunei“, emană armonie : „În suflet dezmierdări de gheață-mi pune, / De visul rău mă vindecă deplin, / Îndeamnă gîndul meu spre visuri bune...“ Aceeași sete de amiază calmă reappare ca deziderat fundamental în *Berceuse*, titlu muzical, căruia îi urmează versuri de aspect gnostic, ieșind parcă din caietul unui filozof :

„Dormi... Fie-ți viața veșnică poveste,
Cu-nceputul veșnic nenceput ;
Să nu mai știi ce-a fost și este ;
Să curgă-ntr-una basmul neștiut.
Să fii mereu la mijloc de poveste !“

De ținută clasică sînt, în fond, și „lebedele astrale“ din *Calea lactee*, urcînd mitologic „deasupra sufletelor“, cît mai departe de pămînt. *Izgonirea lui Prometeu*, poem ce rezumă etapa *Aurului sterp*, reafirmă, în final, opțiunea pentru jertfă. Alegorism de tradiție clasică, iarăși ! Selenar de atîtea ori, Al. Philippide-clasicul revine în apropierea modernilor, ca într-un *Decor à la Braque*, sedus de o vioară veche, uimit de un „bufon verde“ fă-

cîndu-și vînt cu „evantaiul“. Într-un *Desen melodic* razele lunii întretin halucinația :

„Ferestrele-s deschise către lună...
Și degetele mînuiesc fiori
De lună peste clapele de lună...“

În timp ce degetele „mîngîie viclene“ claviatura pianului, copacii din *Decor vechi* „vin încetișor la geam“. Romantism, prin urmare, stimulat de cadrul nocturn. Mai pămîntesc e un simplu *Pastel* cu „dealuri dogorite de podgorii“, cu „câni pline, focuri roșii, chiote“ și „noapte“. Din nou, tehnica picturală, bazată pe semnalarea esențialului, ține de moderni :

„De undeva s-aprinde-un rug de struguri,
Pe care arde-o lună de lămîie.
Pe cer stau stele verzi ca niște muguri,
Și vîntul vine-mprăștiind tămîie...“.

Fixată în cîteva atitudini fundamentale, după *Aur sterp*, poezia lui Al. Philippide cîștigă în substanță și profunzime prin reluări concentrice. Obsedantele „coborîri în vreme“ reprezintă analogic imersiuni în zonele adînci ale existenței, fie în propria biografie, fie detașîndu-se, spre a vedea mai bine în alții : „Am început să mă despart de mine. / Mă simt mai liniștit“. De-acum înainte, *Înaltul* și *Adîncul* vor fi neconținut termenii etapelor spre absolut, dar și coordonate traducînd aspirația de conciliere a contrariilor. Între cei doi poli, sufletul oscilează, expus la căderi, solicitat pe rînd de *humă* și *aur*, de *nori* și *soare*, de *gunoi* și *astre*. Perseverent se afirmă în *Stînci fulgerate* această *competitio oppositorum*, într-un spectaculos elan de transcendere, însă fără perspectiva instalării într-o calmă „amiază a vieții“... Tristetea metafizică inundă, avînd drept motiv absența sublimului. Un *Cîntec pe culmi* (după o idee din Nietzsche) nu e și un cîntec al certitudinilor :

*„Nu-i nimeni mai aproape de stele decât mine,
Nici mai aproape nu e de hăurile-adînci“.*

De pe imaginare „stînci fulgerate“, priviri avide de cunoaştere trec de la universul interior la unul exterior. Ecouri clasice şi romantice, combinate cu procedee expresioniste, dau curs unui titanism ce se vrea biruitor pînă la capăt. Iluzie vană, încît atmosfera din *Feerie* sugerează un îngheţ solar ; împunsăturile lucidităţii ameninţă în final elanul :

*„Cînd suflă-n mine vîntul cel curat
Venit din Alpii cugetării pure,
Sînt în adîncul meu ca o pădure
Din care păsările guralive au zburat.
Şi-atunci alung din mine tot ce-i duşman ideii,
Vremelnici idoli şi-alte ilustre pocitanii.
Gînd peste gînd încalec, să urc să-mi răstorn zeii,
Cum munte peste munte puneau cîndva Titanii.
Prieten cu gheţarii şi zările polare,
Cînd am ajuns, pe vîrfuri, stăpîn pe visul meu, —
Ca nişte torţe-aprinse în noaptea iernii clare
Apusurile roşii îmi joacă-n ochi mereu,
Barbare !“*

La Ion Barbu, dominantă e propensiunea spre înalt. Paralel cu înaltul, Al. Philippide caută „dezlegarea cea adîncă“. Într-o *Invocaţie*, el se exprimă la modul goethean :

*„Vreau în trudit-mi suflet de pădure
Cheia pe care nici un diavol încă
N-a izbutit neantului s-o fure...“*

Există vreo ieşire ? Romantismul îi oferă, fie şi parţial, înţelesuri ale misterului în „două mari sensuri“, unul vizînd adîncirea „pe calea visului şi a contemplaţiei, în lumea dinăuntru, în lumea întîmplărilor psihice“, altul „avîntul către lumea exterioară...“ Cu un an înainte de apariţia *Stîncilor fulgerate*, simpatia pentru romantism era declarată deschis : „Romantismul german e pentru mine o grădină interioară a cărei cheie întotdeauna mă voi feri de a o pierde“ (*Adevărul literar*, 2 ian. 1929).

Căderilor în tristețe, tentațiilor sumbre, cărora în alt volum li se spune „duhuri rele“, le ține cumpănă, pasager, mirajul romantic către o „lume vrăjită“. Visul e o „amăgire originală“. Nu visul nocturn, cu suport irațional, ci unul dirijat, — în lumină — apropiat ca nuanță visului eminescian, ambii poeți despărțindu-se de ramura tragicilor macabri. Dincolo de viziunile cu sori invadați de omizi, cu toamne leproase și orașe emanând urâtul, de tablourile nocturne cu spelunci și bolnavi (*Mocirla, Declarație*), dincolo de îndoielile lui Hamlet ori de dilemele lui Faust, deasupra absurdului sugerat de lectura lui Max Picard (*Der letzte Mensch*), — se manifestă chinuitoare, obsedantă, nevoia de „gânduri clare“. „Cerul de sus“ e o poveste, adică iluzie; „viața-i făcută din fulgere și cenușă“; față de perspectiva eșecului, să ne mulțumim cu frăgezimea firului de iarbă ori cu clipele neutre: „semințe și flori“. Să semănăm „fără grijă“, — cât timp durează lumina, iată sensul discursului sentențios din *Proclamație*:

*„Viața-i rîul acesta cu ceru-ntors pe dos
Pe care îl beau boii blajini, cu gîtul gros,
Unde noaptea se scaldă stelele și strigoii.
Beți din cerul de jos, din care beau boii...“*

Lipsit de priveliștea armoniei, refuzînd de plano mitul religios, poetul suportă greu ideea unei existențe în fragmente, de unde frecventele referiri la sufletul din „țandări de blid“, din „sfărîmături de glasuri“, din „vechi rămășiți pustii“. Îl torturează un „amestec de-anotimpuri, de dimineți și seri“, îl apasă „fragmente“ dintr-o viață netrăită. Pot fi însă unificate acestea? *Pietrele* (surori) sugerează prin inerția lor un grav monolog despre neant:

*„Spre fruntea voastră fruntea mea se-ndreaptă,
Și lîngă voi mă simt din nou atom,*

Și cînd v-ascult povestea înțeleaptă
 Nu-mi mai aduc aminte că sînt om.
 Odihna voastră, pietre, mă-nspăimîntă.
 În voi o vlagă nouă se frămîntă,
 Și ca un ochi înmărmurit și greu
 Stă Cineva la pîndă-n noi, mereu“.

Să ne rezumăm. Al. Philippide e în aceeași măsură un poet al sufletului „aerian“, cu „nostalgii de vid“, și unul al regnului mineral, aspirînd printr-o tainică alchimie la o proprie reorganizare a lumii : „Schimb perlele-n grăunțe și fac din înger slugă“ (*Frontispiciu*). Se vorbește de vrăjitori, de filtre magice, dar nu acestea sînt caracteristice gîndirii lirice philippidiene. Înfruntarea vine din partea unui spirit neconformist, lucid, orgolios la modul romantic : „Lumea începe și sfîrșește-n mine“, — declară poetul. Sau : „Eu singur îmi sînt șarpe în paradisul meu“. Dincolo de suprafețele obișnuite, în *Schiță pentru un autoportret* regăsim condiția umanității întregi :

„Singur ? Ce vorbă lipsită de-nțele !
 Sînt tu și el și voi așa de des !
 Trăiesc în mine ca o pădure-n mii de frunze,
 Ca vîntu-n mii de fire de nisip...“

Un voluntarism mîndru, căutător de esențe, ia forme revelatoare. Intră în acțiune conștiința unității pierdute, aspirația spre coerență. Poetul poartă în sine universul ca pe un întreg :

„Dac-aș fi vrut (pe vremea cînd visam)
 Să fi fost altfel decît sînt,
 Aș fi vrut să mă fi născut pămînt,
 Cu rîme-n mine, rădăcini și iarbă
 Pe fruntea mea boltită către soare.
 Sau poate aș fi vrut să mă fi născut soare...“

Pînă și clopotele, sunînd, tind să se apropie de cer : „Îndată clopotele au să zboare, / În cavalcadă către soare“. ... Consecință de ordin stilistic : reprezentarea acestui univers

de dimensiuni imense abundă în metafore hiperbolizante. Tonul e retoric, grandilocvent chiar, distanțat de șoapta eminesciană.

2.

Nietzsche afirmă (în *Originea tragediei*) că dialogul platonician a asimilat — precum tragedia — forme de expresie multiple, oscilînd între narațiune, lirism, dramă și alte modalități. Exultanța dionisiacă în fața naturii, s-a convertit la Platon în cugetare filozofică, aceasta devenind un mod al apolinizării. Dialectica lirico-filozofică urmează la Al. Philippide un curs similar, într-o direcție dacă nu franc optimistă, cel puțin eliberatoare de tragic. Imense draperii imaginare ascund orașe-monștri („mai mult îngrămădiri de pietre decît case“), gări de fier și fum, cimitire de piatră, priveliști nocturne „amenințătoare și răutăcioase“; într-un con de umbră intră orașul „cu-nfățișarea unei blestemate lavre“ (*Visul rău*, ori tablouri baudelaireene triste, cu „neguroși mușterii“ și „Venere venale“. Pagini tipice: *Balada unei spelunci* și *Cîntec de noapte*. La baza *Visurilor în vuietul vremii* (titlu onomatopEIC, grupul *vi, vu, vr* sugerînd foșnirea), stă un impuls existențial tonic, solar, strîns împletit cu acela de ethos al purității, — totul reafirmat stăruitor, laborios, în proiecție universală. Ieșirea din „cunoscut“, evadarea dintr-o lume „gheboasă de trecut“ sînt posibilități ținînd de domeniul *visului*. În principiu, nu există poet care să nu viseze, însă după Eminescu la Al. Philippide poetica reveriei capătă o anvergură deosebită, cu puncte de plecare comune în romantismul german. Aproape în același timp cu *Visurile...*, Al. Philippide dădea în versiune românească (1940) poeme din Hölderlin, Novalis și Mörike, ca și din contemporanul Rilke. Nevoia de albastru celest, opusă „gîndului anarhic și amar“, se exprimă în *Pri-*

vești cum zboară norii, în modul unui Hölderlin dominat de o superbă aspirație spre desăvârșire :

„Și-ntr-un tărîm de inedit azur,
În care nici-o amintire nu vibrează,
S-ajungi în calea ta văzduhul pur :
Miraculoasă veșnică amiază...”

Dintr-un poem cu titlu novalisian, *Astralis*, emană o „întristare grea”, ca efect al eșecului în conștiință ; în alte pagini, visul nu poate înfrunța labirintul, subteranul, învălmășitul, cumplitul, sfărîmatul, otrăviciosul, blestematul, dogoritorul, mucedul, scrumul, duhoarea e *tutti quanti*, generatoare de „versuri crîncene și-amare”. Nici o *vraja* (termen des invocat) nu produce, la Al. Philippide, despovărarea. Cum să uiți de „sinistra coasă” a Timpului ? Întrebarea din *Adîncire* revine în variațiuni pe aceeași temă (*În vuietul vremii, Seară cu fulgere*), în pas cu regretul risipirii postume în „lutul trîndav și-n azurul sfînt”. Nimeni nu rămîne printre fulgere, de unde ruptura momentană cu visul. În căutarea unei ieșiri, apar atitudini de nuanță pregnant filozofică. Pătrundem într-o amplă rețea de opoziții. Un poet pasionat de „zări” limpezi, cum e Al. Philippide, propune la un moment dat un drum contrar, destinat să ducă la anihilarea dorințelor. Un fel de Nirvana, prin reducere la zero a două impulsuri antinomice :

„Să mergem către zările urîte
Și să scăpăm de grija de-a dori !”

Dacă pămîntescul și astralul reprezintă, în această dialectică, dimensiuni incongruente, timpul-vuiet demonstrează, la rîndu-i, imposibilitatea concilierii în individ a trecutului cu viitorul. Poezia amintirii, motiv străvechi, devine o confesiune cu substrat dramatic despre un timp irecuperabil, rețrăit numai ca metaforă ; pretext de retrospective și contemplații felurite. Trecutului îi aparțin,

totuși, singurele certitudini. Fantome „clipesc în amintire“, asemenea stelelor „văzute în funduri de fântîni“; de la „izvoarele-amintirii“, se-aud „frînturi de glasuri“, ecouri depărtate; „painjenii-amintirii“ torc fire „pe funduri de trecut neizbutit...“. Continuă, într-un mod original, un filon eminescian. Devenit trecut, prezentul va fi o obsesie a viitorului, fără spaime însă, încît tonul e calm, adecvat proporțiilor infinite :

*„Trăim acum, dar nu ne vom pricepe
Decît în viitoare lumi și vieți“...*

Problema timpului este la Al. Philippide vocația unui soliloc, la care totul ține subiectiv de resursele închipuirii. Un timp al preludiilor perpetue, — tentînd în măsura în care realul nu neutralizează visul. Cîte un vers sună shakespearian :

*„Sîntem făcuți mai mult din noapte.
Prezentul cu scînteia lui nu poate
Să lumineze-abisurile toate
Și veșnicul amurg din noi“.*

A mitologiza, mai exact a visa, vrea să zică, în acest poem, a extinde dimensiunile, a le transfera din contingent și finit în impalpabil și infinit. Căci iată argumente :

*„Trecutul meu și alte trecuturi și mai vechi,
Ca niște continente scufundate,
Sub suflet stau necercetate
Cu urme anonime și străvechi :
Sînt visuri ale stîncii ancestrale,
Sînt amintiri din viața mea de plantă,
Fiori de viermi și nostalgii astrale
Și poate-o tainică prefigurare
A vieții mele viitoare“...*

Titlul unui poem e *Împăcare*. Este însă aceasta o formă a *apolinizării*? Împăcările — neverosimile — sînt adesea renunțări dure, pe cînd *apolinizarea* implică o mască destinsă, structural senină. Momente de uitare sînt la

Al. Philippide acelea de *deschidere* spre „libera natură creatoare“ (în care „toate au rămas la fel“), în special acelea de zboruri cosmice, trăsături caracteristice lui Eminescu, lui Blaga, altora de asemenea. Profund devine el, atunci cînd lumea îi stă la picioare. Atunci, poetul, un Robinson „cu insula în suflet“, sfidează Timpul și Moartea, opunînd clipei perisabile lucrul minții lui, dorit pe măsura „veacurilor“. Printr-un proces de dilatare a eului („Eu însumi vreme mă fac“), atunci el propune contemporanilor perspective noi, prezentîndu-le la modul expressionist, ca în *Seară cu scrum* :

„O vino printre fulgere cu mine,
Printre ghețari de nourî să ne croim un drum
Și de pe culmea serii bătută de furtună
Să contemplăm un univers de scrum !“.

De la nivelul unui *Promontoriu* închipuit, un glas proclamă mîndru (exemplul Eminescu !) necesitatea ieșirii din efemer, deplîngînd :

„Silita poezie-a vremii noastre,
Într-adevăr prea mult a vremii noastre
Și prea puțin a vremurilor toate“.

Idealul romanticului e în același timp și unul clasic, vizînd perenitatea : „Să socotim cu veacuri, nu cu ani !“. Sensul categoricului apel „nici un vers pentru contemporani“, trebuie luat ca o invitație spre etern. „Caut ceea ce durează“, ni se spune, mai explicit încă, în *Viata alături*. Prin reverberațiile lor reci, ghețoase, tentațiile philippidiene suscită analogii cu plutirea în „mîntuit azur“, sub sorii înghețați, la Ion Barbu.

„Din timpul meu aș vrea să sar
Pe-o rază rece de lumină
Să-nconjur cosmosul stelar ...“

Seninul se destramă subit, ori de cîte ori îndoiala surpă și macină, legînd pe poet de „vuietul de vînturi al vremii care trece ...“. Peregrinările în propriul uni-

vers interior (*În marile singurătăți*) sfărîmă punțile iluzorii spre etern, însă poezia rămîne, cu toate servituțile, singura consolare : „Miraj sonor cu care îmi înșel / Ne-ncrederea în visul tainic și nebun“ (*În vuietul vremii*). În plină maturitate, poetul *Visurilor* ... își plasează opera sub semnul unui rit al cuvîntului eliberator. Sisyf știa că înfruntarea îl face egal cu zeii. Al. Philippide crede nezdruncinat în eternitatea artei. Ne-o spune în *M-atîrn de tine, poezie* :

„M-atîrn de tine, Poezie,
Ca un copil de poala mumiî,
Să trec cu tine puntea lumii
Spre insula de veșnicie ...“.

3.

Statornica înclinare spre solilocviu apare chiar în titlul *Monologuri în Babilon*, volum în care s-au decantat lent răspunsurile unui poet profund privind existența. Preocupat de ideea autodefinirii, în noua etapă Al. Philippide își spune simplu *Căutătorul*, calificativ destinat să sublinieze profilul unui spirit întrebător. Îl reține constant simbolicul *azur*, este excedat de *întrebări*, tentat de noi *înălțări*, torturat de conștiința *incomunicabilului*; își motivează neadeziunile, apelează la mituri, pendulează între solemn și patetic. Un „demon“ neobosit îl poartă spre locurile „vechilor furtuni“; explorator al timpului, *căutătorul* se întoarce dintr-un lung trecut, încărcat de „minereu de amintiri“. De remarcă, ca notă generală, o oarecare estompare a limbajului romantico-expresionist în avantajul viziunilor clasice. De observat de asemenea, nostalgia unei „zile strălucitoare“, de care vorbea Hölderlin romanticul, căutînd în mituri fermentii armonizării cu pămîntul, cu marea, cu soarele și ete-

rul. Poetul helenizează în modul său propriu, între cunoștințele sale fiind Ciclopi, Parce, Sirene, Erinii, Ptolo-
mei, divinități și eroi de tot felul, Orfeu, Sirinx, Poli-
fem, Pan, Ulise, Hades, Eros, Herakles, diverse locuri cu
rezonanțe mitice-legendare, Arcadia, Lykeion, Ciclade și
altele, doar incidental întâlnite în poezia contemporană.
Toate acestea, componente ale unui sistem metaforic,
aparțin firește unui modern de cultură excepțională, cu
gustul arheologiei, care trece cu dezinvoltură de la tem-
ple păgâne și hexametri la „encefalograful” actual ori
la tablouri cu gări și hale.

Peregrinul prin Helada (mult mai rar pe tărîmurile
latinului Ausonius), familiar al zeilor, al titanilor și naia-
delor, văzut alături de „Săgetători și Herculi și Persei”,
rătăcește înfricoșat prin „locuri rele”, prin „măhălăli cu
străzi bolnăvicioase”. Într-o „imensă metropolă”, cu „în-
grămădiri de piatră și de fier”, ochiul e jignit de „sucite-
arhitecturi arborescente”. De ce această oscilație între
antichitate și prezent? Lîngă „frontoanele de temple”,
putea fi găsit, cel puțin, un impuls spre armonie; stilul
orașului modern e utilitar, prozaic, drept care „o hardu-
ghie de beton” provoacă respingere, omul simțindu-se
„tot mai stingher”, încercuit de o „hoardă de vulcani”,
terrorizat de țipete infernale, — pradă pentru „gîtlejuri
de metal”. Contemplativul Al. Philippide este dublat,
cum s-a văzut pînă aici, de un călător cu fantezie largă,
cărui geografia cunoscută nefiindu-i de ajuns, se ridică
nu fără voluptate, în spații interplanetare. Din tota-
litatea operei s-ar putea extrage un elocvent ciclu de
Călătorii, — nu puține pagini constituind fragmente ale
unui periplus lirico-filozofic. Frecvent, călătorul *Prin niș-
te locuri rele* tînjind spre „văzduhul liber al naturii”,
acela din *Întîmpinare în azur*, din *Tainicul țel*, din *Le-*

gendă ori din *Alai* recurge la ritmuri dantești (Dante a fost și el un *poeta viator*!), pentru ca din relația trecut-prezent să extragă sensuri pe cât posibil perene.

Încă o dată fulgerele, „înaltul azur“ (în zeci de asociații), visurile și celelalte, se înscriu într-un program de opțiuni care, — în antifrază — reclamă oroare de platitudine, respingere a haoticului și absurdului, a realităților străine umanității, „poate chiar dușmane“. Cine sînt ciudații ocnași purtînd cătușa „ca pe o brățară“, înaintînd jalnic pe un „tărîm de glod și fum?“. Cine sînt oamenii cu măști negre, neclintite? Niște apariții de *alai* dantesc, indecifrabile, purtînd „spaima veche“. Alte *locuri rele* se învecinează ca fond antiuman cu *infernul*. Iată o lume subjugată de mecanismele hipertehnizate ale secolului, realitate marcată cu semnele terorii :

„Apoi deodat-un vuiet s-a stîrnit
Ca din adîncul iadului pornit.
Nici glas de om, nici urlet de jivine.
Răcneau mii de gîtlejuri de metal.
O hoardă de vulcani părea că vine
Bufnind, icnind spasmodic și brutal.
Mugea văzduhul de bubuituri,
De pocnete, de trosnete, de larmă,
Părea c-un munte de granit se sfarmă
Și năvălește marea prin spărturi“...

Tot în proiecție dantescă, într-o bizară *Răzvrătire*, lumea vegetală declară război uzurpatorilor, zdrobind ca într-un vis sinistru trufașii „zgârie-nori de sticlă și oțel“, „titanii“ inerți. Consecvent sieși, poetul transpune totul în viziuni, glasul său nefiind atît oracular, prevestitor de catastrofe ori de miracole, cît constatatator sarcastic, ironic muștrător, dedat subtilităților etice, astfel că viziunile se sprijină pe revelarea contrariilor. Altfel spus, pentru a exalta solarul, „azurul de sărbătoare“ acel *midi roi des étés* invocat de un parnasian celebru, Al. Phil-



ppide pune alături beznă, stînci, minerale, vulcani, duhoare, materii imunde. Scena sa e cosmosul. *Scamatorul de pe munte* (piscurile, munții revin obsesiv) trage spre el zările și prăvălește cerul „mototolit“ la picioarele spectatorilor; uitate *Glasuri* vin chiar din stele. Poetul însuși e un glas „al cosmosului fără jos și sus“, deprins cu „visuri și vedenii“... Titanismul eminescian era de esență curat romantică; la Al. Philippide, deși congener, frapează vibrația clasică, revitalizată cu mijloace expresioniste.

S-a dezintegrat oare aprehensiunea morții? Un poem precum *Sirinx* e de fapt o fabulă, meditație travestită despre „țara cu-ntunecate văi“, cu „rîul crunt pe care nu-l treci decît o dată“. S-a accentuat *detașarea*, încît despre moarte se vorbește privind în afară, către alții. Excelentul *Monolog în Babilon* este în fond o confesiune, o vorbire despre sine, despre Omul „împăcat în spirit“, de acord cu „legea Firii“, opunînd sofisticării vocea calmă a rațiunii. Individul e pieritor, umanitatea *in toto* durează: „Din om, cînd moare, piere numai chipul, / Dar neatîns trăiește arhetipul“. Între universul mare și „lumea dinăuntru a inimii profunde“, viața curge cu nonșalanța fluviilor, — motiv ce liniștește spiritul. Finalul poemului *Dintr-o călătorie* este incontestabil apolinic:

„Cu duhul vechiului Proteu,
Prin vii și nevăzute fire
Care pornesc din pieptul meu,
Mă simt legat de-ntreaga fire.
Vreau să m-amestec pe deplin
Cu plasma din adînc a vieții,
Să fiu la fel cu-acel elin
De care pomenesc poeții,
Și căruia, în vremuri vechi,
Un zeu îi dase drept pedeapsă
Să-i crească frunze din urechi
Și negre rădăcini din coapsă...“

Din stînci preistorice, soarele scoate cîntece (*Niște stînci*); timpul își uită uneori mecanismele, păstrînd o aparentă nemișcare, captată în amintiri (*Dimineți*). Cum să comunici cu astfel de cîntece? Pot fi re trăite amintirile? În *Incomunicabilul*, răspunsul e sceptic. Profunditatea sufletească rămîne, în cele din urmă, inabordabilă, insul dovedindu-se „un exilat în absolut”. Ideea e reluată, făcînd obiectul altor poezii (*O, cîte lucruri, Pe poarta de corn, Fosile-n roca timpului*), toate aspirînd spre descifrarea sufletului-palimpsest, generator de stări neînțelese.

Un cuvînt despre geometrismul operei în ansamblu. Cîteva pilaștri solizi susțin construcții în care simetriile și disimetriile își fac *pendant*. Versului-principiu: „Să socotim cu veacuri, nu cu ani”, din *Promontoriu*, îi găsim o nouă față, ca la un personaj mitic bicefal:

„Adio, deci oricărui crez:
Mă-nalț în efemer, ca să durez”.

Poezie de fundaluri ample (un poem se numește *Spectacol*) și de accentuată reflecție, preocupările muzicale din primul volum trec în umbră. Cîteva poeme alcătuiesc, luate împreună, un *corpus estetic* în concordanță cu ideile dezvoltate de poet în eseuri. Amintita *Schiță pentru un autoportret din Stînci fulgerate*, — *M-atîrn de tine*, Poezie din *Visuri în vuietul vremii* și *Incomunicabilul* din *Monolog în Babilon* demonstrează solidaritatea moleculară a unei creații în care totul a evoluat organic. Al. Philippide este una din vocile mari ale poeziei contemporane, exemplar nu numai prin cultul formei, prin coerența gîndirii, ci și prin perseverența într-un crez.

DESPRE „DUREREA SPIRITULUI“...

Poet al demnității umane, Eugen Jebeleanu a străbătut de la *Inimi sub săbii* din 1934 la *Hanibal*, operă fundamentală, mai toate cerurile poeziei. Reveriiile poetului tânăr, departe de orice quietism, se opresc la detalii medievale tragice (ciumă, violență războinică, moarte, paragină, cimitire), care clatină ideea de calm aurit. Fraza cu articulații baroce se sustrage descripției propriu-zise, dînd impuls meditației. Semnele experiențelor avangardiste din epocă pot fi găsite nu în sintaxa poetică, ci în vorbirea pigmentată cerebral. Un poem (*Timpul mort*) se încheie precum urmează: „Munții urcînd ca bouri, suflă cu-același stol / de var deasupra coamei. Flautul e-n mesteceni / Și plînge zăpada din coaje, care trece-n / elanii foști aicea, cîndva, sub cerul gol. // Dar nu se mai pot prinde cuvînte, care-acum / împodobesc falange / de leș cu reci brățări, / cînd trec în curcubeie otrăvile cu mări / și oasele-n inele sînt șterse de simun. . .“ Un proces de cristalizare a expresiei este vizibil în *Cîntecele regilor de jos* (1932—1944) și în *Ceea ce nu se uită* (1945). Războiul „veacului de zgură“, triste „amintiri din tenebre“, soldații „împinși spre fronturi“ aparțin unui timp al neuitării, — imagini gravate într-o „memorie de optsprezece carate“. Revolta anticipă orizontul unui

volum următor. Se prefigurează o voce-conștiință : „Morți neștiuți, purtați-mă pe vânturi, / Căci eu sînt cel ce vrea și pentru voi / Topor să fie, flacăra cu gheare / Sau o pădure-n mers răzbunătoare !“. Și *Oratoriul eliberării* (1959), și viitoarele *Cîntece împotriva morții* (1963) sînt riposte cu adresă antifascistă și antiburgheză, chemări ale unui militant pentru solidaritate, alăturînd vocilor românești voci europene și de peste oceane. „Să spun : dragă — / și-un miliard de mîini să se unească / și să-ntindă un pod ultramarin, / cu nituri de stele vibrante, / un pod, / pe care vrăbii de-azur să ciugulească / din pumnii copiilor neînsălmîntați / meiul luminii (...). Oh, dragă, dragă... / Trebuie, / încă mai trebuie, / să pun cuvintelor coifuri de fier !“ (*Dragă*).

1:

Față de numeroasele voci în fragmente, de ordinul milioanelor, care s-au ridicat în toată lumea împotriva asasinatului atomic din Japonia, Eugen Jebeleanu aduce în *Surîsul Hiroshimei* (1958) o viziune totală. Altfel spus, relația individ-umanitate se manifestă pe planuri multiple. Romantic modern, cu un subliniat ethos al responsabilității, el își transpune reacțiile în partitură de procuror social ; dincolo de inerentele deosebiri structurale, să se observe afinități cu Geo Bogza și Miron Radu Paraschivescu ori cu Garcia Lorca și Pablo Neruda, cu Miguel Angel Asturias, cu Rafael Alberti, militanți pentru triumful rațiunii. „Nici o altă alegere (spune un personaj din Joyce), decît să-ți urăști aproapele ca pe tine însuși“... Elanurile hugoliene ale lui Eugen Jebeleanu, conjugate cu o imaginație ardentă vizînd grandiosul, converg în pledoaria pentru om. Participăm la depășirea individualului, în căutarea purității globale ; cuvîntul apasă pe clapele unei orgi uriașe pentru ca mesajul să fie auzit

departe. Ca arhitectură sonoră, poemul despre Hiroshima, care-l situează pe autor printre poeții reprezentativi ai epocii, alternează între *monodie* și *polifonie*. Sîntem într-un oraș împresurat de noapte în care *visele* supraviețuitorilor (*Visul pescarului bătrîn*, *Visul mutilatului de război*, *Visul omului-cal*, *Visul negustorului*, *Visul poetului*) respiră o teroare densă, acaparatoare. Criza morală se învecinează cu neantul. Memoria vieții, păstrată simbolic de *Corul copiilor uciși*, de *Vocile păsărilor din Hiroshima* sau de *Glasul cenușii*, conferă părții a doua un zguduitor conținut dramatic. Visele stau sub semnul anxietății, dar neliniștea nu exclude revenirea la echilibru; vocile suspendate în văzduh sînt însă un *lamento* fără ieșire, într-un cerc închis, sub semnul unic al morții. În ciuda secvențelor cu străzi, case și oameni, constituite într-o amplă *imago symbolica*, pictura deține în poem un loc secundar, reunind parcă sugestii dintr-un Blake mai fantast decît ilustratorul *Infernului* și ecouri de nuanță expresionistă moderată. Culoarea aparține dominant spectacolului vocalizat, adresat mai degrabă inimii și rațiunii decît ochiului. Să se remarce funcția sugestivă a vorbirii surdinizate, cu aer de cantilenă, vocile rătăcind într-un halou de cenușă și vată. Nu structural, ci ca meditație tragică, *Surîsul Hiroshimei* duce la *Infernul* dantesc în care, tot în tărîm închis, oameni fantomatici se mișcă „*taciti, soli, senza compagnia*“ într-un spațiu „numit Malebolge, totul din piatră de culoarea fierului...“ La Hiroshima, pruncii au devenit „vînt“, glasurile celor dezagregați sună tot mai slab „din zi în zi mai stins / numai în amintire...“

Limbajul poetului, întrerupt de întrebări, torturat de năluci sinistre, o dată izbucnind în imperative, altă dată patetic ori reflexiv, sintetizează în fond conștiința umanității ultragiutate. La prima *întîlnire cu Hiroshima*, tabloul

vieții transformate în cenușă înspăimântă : „Unde ți-s pruncii, Hiroshima ? Poate / în oceanul / de argint nepăsător / Poate-n cavoul infinit / al cerului... / Sau, poate, chiar pe-acest pământ / pe care-l calc... // Fiece pas ce-l fac, îl fac cu teamă... / Fiece palmă de pământ / ascunde-un catafalc... / Parc-a strigat pământul călcat de mine : — Mamă“... Cetatea lovită oferă doar „umbre“, „nisip de oameni“, figuri „schimonosite“ de durere, „mutilați de război“, urmele unui „timp turbat“; persistă „ecouri“ de voci, „blestemul dezolării“, „noaptea soarelui“ ucis și altele ca acestea. Refrenul unui *Cîntec de pomenire pentru morții neștiuți* are accente de recviem patetic : „Oh, pomeniți-i pururi pomeniți-i / pe morții neștiuți din Hiroshima...“ Printre secvențele de tragism ireversibil frapează *Corul copiilor uciși* :

„Ce deasă ceață, vai, ce ceață deasă...
Nu mai cunoaștem drumul către casă...
Sîntem ușori și ceața e ca fumul,
Vai, unde-o fi, unde s-ascunde drumul ?
Ce deasă ceață, vai, ce ceață mare.
Unde-i cărarea, doamnă-nvățătoare ?
Sub talpă n-avem nici un drum... plutim...
Vai, unde-i casa ? cum să nimerim ?“

De remarcat, de asemenea, *Vocile păsărilor din Hiroshima* : „ — Unde, unde-s ? / — Cine ? / — Unde-s, unde-s ? / — Cine, cine ? / — Unde-s ? / — Cine, cine ? / — Oamenii... / — Nu știu. Uite fulgi de cenușă... / Au zburat toți... / — Unde, unde ? / Nu știu. Să ne facem cuibul. / — Unde, / unde, / unde, / unde, / unde, unde ?...“ *Mînia din Glasul celor optzeci de milioane* și hotărîrea din *Glasul muncitorului* de a „înălța cetatea din nou“ se îmbină, în final, cu *Surîsul peste moarte* din „glasul celor trecuți prin flăcări“. Viața e mai tare ca moartea, — iată sensul fundamental al acestui admirabil poem.

2.

Pînă la *Surîsul Hiroshimei*, efigia poetului era mai degrabă a unui militant, om al cetății, atent la valorile umane exemplare. În fondul intim însă militantul era un sentimental cu trăsături proprii : meditativ, vizionar patetic, poate mai exact un moralist liric tentat să privească lucrurile la scară universală. În *Elegie pentru floarea secerată* (1967) și în *Hanibal* (1973), memoria de „optsprezece carate” acționează sub semnul dramei individuale, confesiunile poetului matur fiind cîntece de dragoste și moarte. A intervenit un șoc moral cu profunde implicații existențiale — pierderea celei mai iubite — pentru ca universul să-și modifice liniile. Elegia, cînt neînterupt, continuă dintr-un volum în altul, constituind un *canzoniere* neobișnuit, în care iubirea se adresează unei fantome. Precum la Petrarca, la Eugen Jebeleanu floarea (= dragostea) reprezintă miracolul, cu deosebirea că în cazul său erosul se proiectează exclusiv pe un ecran al amintirii. La Petrarca, „cel dintîi romantic” (cum îi apărea lui Attilio Momigliano), imaginea solară a iubitei transcende din real în zone celeste, dragostea dînd existenței un sens, chiar dacă melancolia bate spre tristețe. Laura „chiara, soave, angelica, divina”, e întîi o prezență, simbolizare a frumuseții vii, dar și expresie a efemerității — „questo nostro caduco e fragil bene” („bunul nostru pieritor și fragil”) ; moartea face din chipul angelic „polvere et ombra”, „luminile s-au stins” ; frumusețea devine *vento et ombra*. La Eugen Jebeleanu, care nu izbuște să-și transforme tristețea în serenitate, imaginea iubirii trunchiate obsedează, sugerînd iremediabil absența. Fără să utilizăm un joc de cuvinte, ni se pare că adevăratul tur de forță la poetul din *Hanibal* e de a fi realizat prin sublimarea durerii o dramatică prezență a absenței. Precum la Petrarca, la Eugen Jebeleanu orice

amănunt, orice fapt de viață cheamă imaginea aceleia care pentru el a însemnat totul. Cu diferența însă că la acesta din urmă totul este prilej de *retrospectivă*, totul „a fost“, iar intensitatea durerii se traduce în nenumărate moduri, constituindu-se într-o permanență.

Timpul elegiei, ca la Petrarca și Lamartine, e trecutul : „Tot ce nu am făcut / când mai erai / putea să fie o stea, / și este un scai...“ Fondul elegiac se reduce la câteva atitudini fundamentale, toate ducând la confruntarea tragică dintre *prezență* și *absență*. Cîte un cuvînt al „florii secerate“, cîte o privire, un gest din trecut, transferă realul într-o irealitate tulburătoare, inexorabil tristă, opusă oricărei înseninări :

„Toate lucrurile rămase
de la iubita ce-acum, aici, nu e,
așteaptă tremurînd să fie scoase
din scrin, din dulap, de pe cuie.

Locul lor este
același, de altădată, dar fiecare știe o poveste
ce nu poate fi nici murmurată“...

Poetul e un Daniel „aruncat în groapa cu lei“, — groapa și lei simbolizînd imposibilitatea unei salvări. Adorația reia ecouri galante din *trecento*, convertite în regret, ca în *Vestmîntul* : „Sînt cel care-ți invidiază / pămîntul / sub care stai, / căci ți l-ai așternut pe tine / furîndu-mi-l, călcînd în vîrful degetelor / (precum umbrai cînd îmi păzeai de larmă / somnul)“... La polul opus, apare celestul : „Ești dincolo de lună unde se aud foșnind / miresmele acestei primăveri / neajunse la tine?“ (*În lună*).

Fantoma dispărutei e, în fond, o realitate interioară : „Ești în minte ca un filfiit de aripi. / Nu pleci niciodată, / te întregești de pretutindenă / de ochiul fîntînilor în care

ne-am oglindit"... (Ușa). Altă dată, poetul e *mutilatul*, cel mai nefericit, cel mai sărac sau *pădure de amintiri*, individualitatea sa neputînd fi înțeleasă fără „floarea secerată“. Cuvîntul nu caută strălucirea, ci un adevăr al timpului pierdut, de unde limbajul reflexiv, amintind stilul cărților de înțelepciune :

„Cel mai nefericit dintre nefericiți
este cel care nu mai are nimic să piardă,
cel căruia totul i-a ars
și care, el singur, nu poate să ardă.

Și, totuși, arde pe dinlăuntru
fără să piară
și flăcările sînt nevăzute și veșnice
cu gheare de fiară...“

În fața morții, întrebările despre sensul vieții sînt ne-lipsite : „Ceea ce trecea — nu știam că era viața“ (*Înainte*). Sau : „Ești adormită numai, / viața nu dispare“ (*Iarba*). Sau : Așadar, orice ar fi, trebuie să aleg / viața. Golit de tine, să aleg viața. / Ceva în care / cîteva ore ești treaz, apoi / ca și mort, pe urmă / din nou treaz, vîrstat de / săptămîni, luni, ani. / Viața... un fel de zebra de vînt care / face copii și-apoi îi mănîncă, / lăsînd să-i numeri liniile mai departe...“ (*Arma secretă*). Triumf al poeziei, cîntecul despovărează de absurd, fie și iluzoriu. În locul unei pietre de mormînt („atîta de grea!“), iată (în *Greutăți*) acest final orfic și mioritic în același timp : „Voi face din oasele mele o rocă / o împletitură subțire de fluier de soare / să te îmbrățișez, cîntîndu-ți...“

3.

Și în volumele dinainte, și în *Surîsul Hiroshimei* se manifestă poetul deschis spre lume. Prioritară în *Hanibal* e conștiința introspectivă. În panoramicul nipon (nu scutit

de retorism), alegoria atinge sonuri înalte; în *Hanibal*, surpările legate de propria existență pun în mișcare o încărcătură emoțională în tonuri joase, șoptite. Spațiul trăit și dispariția ființei iubite ocupă întregul spațiu interior. Prin urmare, la Paris, în *Rue Pierre Demours* sau la „*Les deux Magots*“, în Italia, pe care dispăruta o caracterizase cu un singur cuvânt („splendidă“), la mare, în pădure, în casă, dar mai ales în straturile profunde ale memoriei, stăruie obsedant, mistuitor, o fantomă. Nici o „descriere“, nimic la modul „plastic“, nu un *lamento*, ci o impresie de jale seriană care inundă spațiile — de la iarbă și pietre pînă la stele. Amintirea își relevă virtuțile în epurarea, în dislocarea unui gest, a unui cuvînt semnificativ :

„Eram somnambul cînd am văzut toate culorile acelea cu tine împreună : orașe zburînd în stoluri...“

Dintr-o tandră *Călătorie* durează, rănind spiritul, o reflecție : „Niciodată n-o să mai văd toate acestea (mi-ai șoptit), / dar o să ne mai aducem măcar aminte?“... În alt loc, o întrebare similară : „Crezi că o să mai revenim vreodată?“... (în *Canzoniere*, Laura reacționează analog : „Nu spera să mă mai vezi vreodată pe pămînt...“). Dialogul continuă imaginar, lîngă mormînt. Într-un poem precum *Iarba proaspătă*, metafora dispune de o mare capacitate de a lucra subteran, ca o melodie ce ne însoțește neconținut, în minte :

„Crescuseră ierburile încăodată :

M-am dus s-o deștept.

— Lasă-mă, te rog, lasă-mă să mai dorm puțin...

M-am rugat.

M-am dus să mai aștept un an din
puținii mei ani, un an

din nesfîrșitii ei ani...“

Stabilizat astfel într-o chinuitoare conștiință a iremediabilului, poetului nu-i mai rămîne decît să-și re-

împrospăteze confesiunile cu date noi. Din multiplele pagini excelente între care e greu să alegi, să transcriem pentru ilustrarea forței de sugestie câteva versuri excepționale (din *Cînd*) ;

*„Cînd nu voi mai avea nimic de la tine
nici un nasture orb, nici o cămașă de lună zdrențuită
nici-un flacon aburit în care a mai rămas o lacrimă
suspendată,*

*cînd nu voi mai avea nici o oglindă
nici o pupilă de apă în care să mă recunosc...*

Ce va fi atunci, nu știu...

Dar cum aș putea fi eu ?

*Voi fi un cărăbuș orb, mă voi lovi
de câteva mobile de praf
voi întreba în stînga și în dreapta
dacă mai este un drum și unde duce..."*

Poemele de acest gen, de un dramatism compact, se refuză „explicării” curente. Efectul lor ține de muzică, de tonul surdinizat, de eco-ul metafizic. Elegiile lui Eugen Jebeleanu se ridică deasupra condiției subiective individuale, către un plîns demn, plîns totuși, universal.

Care sînt, în fond, punctele de sprijin ale elegiei ? Dramei consumate i se alătură un sentiment al declinului, o așteptare a inevitabilului : „Eu în văzduh, mereu fără tine, / În așteptare"... — Perspectiva dispariției proprii respiră neliniște, dar poetul adoptă o nobilă stăpînire de sine ; filozofia sa e condensată într-o lecție de comportament. Iată câteva *Incidente* :

*„Nu vreau să scriu de moarte, însă
de câteva ori i-am văzut
atît de-aproape fața plînsă
încît de-atunci condeiul mi-este ud"...*

Nu e deci o vagă *tristesse sans cause*, pe un fundal nelămurit, ca la alții. Aici durerea spiritului, „mult mai adîncă decît a trupului”, rezumă o dramă cu fond precis, crispantă, de o autenticitate indiscutabilă. Un om se simte

vegetînd lîngă amintirea unei umbre. Singura speranță de evaziune rămîne invocarea copilăriei inconștiente. Îndureratul se retrage în sine :

„Cel mai fericit lucru este să te urci pe o scară
destul de înaltă, să intri în subțioara podului,
să-i adulmeci fînul care nu minte niciodată,
și de acolo să sari în noapte
cu o umbrelă, ca în vremea copilăriei,
și să simți că ești mic și că n-ai vrea să mai devii nici-
odată mare

și umbrela să șiroaie pînă jos de stele
și cînd ai atins cu picioarele pămîntul
să fii mic de tot
și să chemi mama să te ajute să te ridici“.

Ideea din *Renaștere* revine ca un miraj în *Infanțilă* :
„Cît aș mai vrea să fiu din nou copil / să nu pot scrie
nici măcar un rînd / să nu pot spune O și U și A...“ La
contemplativii apropiați de natură, moartea e integrare
în ritmurile acesteia, încît Varlaam putea spune despre
un răposat că „s-a mutat în lutul moșilor“... La poetul
din *Hanibal*, conștiința în tensiune, domină neliniștea mo-
dernă. În vocea lui se aud ecouri din vocile sub-conști-
ințe ale epocii contemporane. Simbolurile abundă, ca și
în *Surîsul Hiroshimei*, dînd amploare melancoliei prelun-
gite ori suferinței. Memoria care visează urmează aceeași
dialectică a contrariilor, revelînd raporturile dintre viață-
stingere, frumos-urît, plenitudine-singurătate. Un *Decem-
bre* gheșos rezumă împietrirea : „Cum treci, tăcuto, prin
mine / pe unde am trecut împreună / pe unde n-o să
mai treci...“ Orice simbol presupune un sistem de ana-
logii. Moartea, obstacol între cei rămași și ceilalți, de-
vine un zid insurmontabil „din pricina cristalelor orbi-
toarei zăpezi“ (*În toate*). Cum cerul se mută mereu, „cea
mai apropiată stea“ rămîne intangibilă (*Da și nu*). Toate



se schimbă în jur, — „neschimbată a rămas Marea“ (*Eternitate*). Toate analogiile au drept punct de confluență aspirația spre o lumină compensatorie; deoparte moartea, această *mare tenebrarum*, de alta orizontul solar, diurn, din *Hotărîre*:

„Acum, te voi smulge, din acel loc
(nu vreau să-l numesc),
te voi spăla cu mâinile mele
și te voi repune
în imperioasa înaintare a luminii...“

În esență, solitarul exasperat se mișcă între repere precum *zăpada*, *gheața*, *marea*, *lumina*, puncte cardinale simbolice sugerînd balansarea de la tragic la resemnare. Sufletul torturat își reproșează momente de culpabilitate imaginară față de cea absentă, înconjurată postum de o aură blîndă. Conștiință fundamental etică, Eugen Jebeleanu re trăiește drama mai degrabă constatatator, patetic, decît problematic. El vede, constată, „expune“, lăsînd ca realitatea să vorbească singură: „Voi n-ați văzut precum eu am văzut / ochi care se închid nu pentru somn / ci pentru totdeauna“... (*Ochi închiși*). Meditația se reduce la observarea lucrurilor în simplitatea lor dureroasă, moartea fiind *Firescul nefiresc*, absență inevitabilă: „Ceea ce a fost nu mai este / și ceea ce este nu va mai fi“ (Musset spusese aproape identic). Sau, în același limbaj aforistic: „Cu cît ești mai fericit și mai mult timp / cu atît trăznetul te pîndește cu mai multă încordare...“ Sau, aproape de concluzia Virginiei Woolf: „Pînă la urmă fiecare rămîne singur...“ (*Renaștere*). Sau, exprimînd o constatare universală: „Moartea care în orice chip s-ar arăta / este tot umilitoare“... (*Măsuri*). Pentru poetul pe care-l „doare sufletul“, luciditatea amară devine un mod de a riposta: „Omul acesta nu mă vrea trist / și mă

silește să rid — / și cu cât mă silește mai mult, / obrazul meu este mai hîd“ (*Nu cu tristețe*).

Rostirea suferinței din prima parte a lui *Hanibal* e mai mult decît meditație elegiacă : un amplu ciclu al disperării. Titlul global, *Rîul pe obraz*, traduce multiform o durere acaparantă. Moralistul din a doua secțiune, *Parabole civile*, se abandonează sarcasmului. Masca tragică se destinde, totuși, cîte o clipă pentru a propune mostre de demnitate. Simboluri de alt gen decît în *Hanibal*, precum *Privighetorile*, *Iov și frații săi*, *Inima și heruvul*, *Insula*, *Perfectul acrobat*, *Hanibal*, *Centaurii*, *Elena*, *Menelaos*, *Semiramis*, *Marele orb în primăvară*, *Apa și focul*, *Nestor și celelalte*, configurează un *spectaculum mundi*, grav, răscolitor. Poetul acționează ca un *excitator mentis*. Să fi uitat el, oare, spectrul morții ? Nu, dar o redresare e vizibilă fie și pasager :

„Te părăsesc, apă care învălui
și nevinovăția și ce-i scîrnav,
apă ce speli și potolești și-adormi
și-apoi scufunzi lingîndu-ți țărnul calmă.

Apropie-te, foc cu plete de strigăt,
tu ce mă strîngi în gheare care mușcă
și fă-mă forță a leilor înaltă
și strigă precum nu poate vreo gură

de om să strige. Și mă fă lumină
și-arată celor care cred că-s mort
această mască de cenușă arzînd
și tristul meu surîs care-i învinge“...

Lacrima trebuie înțeleasă ca realitate umană, apoi uitată. Existența presupune lumină : „Surîdeți. Fiți liberi. Fiți vîntul / care trecînd prin sita soarelui, / lasă ce-i aur căutătorilor buhăiți. / Nu strîngeți ca să nu

aveți ce pierde. / Rîdeți cu dinții strălucitori“ (*Cu nepăsare*). Un proverb provensal crede a sesiza că prin „spiritualizare“ o durere se estompează : „Qui chante son mal enchante son mal“... Petrarca spusese identic :

Cantando, il duol si disacerba...

„Cîntînd, durerea se alină“... Durerea spiritului, la Eugen Jebeleanu, se eliberează prin artă. Trei din cele aproape cincisprezece titluri de volum vor face, cu siguranță, ca numele poetului să ocupe un loc de prim-plan în istoria literaturii. *Surîsul Hiroshimei*, *Elégie pentru floarea secerată* și *Hanibal* se situează la nivelul cel mai înalt al creației sale.



„FÎNTÎNILE“ LUI ION VINEA

Poet fără nici un volum, dar reverențios considerat de critică, așa părea să intre Vinea în posteritate : înconjurat de un mit la care omul, fermecător, a contribuit fără voie. Anticonvenție, ofensivă împotriva anecdotei în poezie, un lirism cenzurat, iată particularități ale modernismului său. Deși vrea să treacă drept antisentimental, dând impuls lucidității, Vinea e funciar un romantic, însă unul cu oroare de poză. Un prim efect restrictiv la acest lucid, căutător de esențe, a fost conștiința imperfecțiunii, de unde, ca artist, discontinuitatea, tranzițiile de la o formulă la alta, încît publicarea unui volum avea să fie sistematic amînată. *Ora fîntînilor* apărea exact în momentul în care (la 6 iulie 1964) poetul expira. Paradoxal, amînarea l-a deservit, căci, reticent, nesatisfăcut de sine, el nu se mai recunoștea retrospectiv. Strînse sub copertele unui volum, vechile pagini (unele de o jumătate de veac) nu făceau decît să restituie fragmentele unei biografii. Ecouri baudelaireene și verlainiene, melancolia lui Samain, truculența minulesciană care cucerise și pe Tristan Tzara, merg inițial împreună. Imagini difuze, dialoguri cu marea, reverii erotice, ca la Adrian Maniu al primei etape, configurează o anumită nevoie de evaziune. Un *Sonet* traduce în tipare simboliste nevoia de spațiu :

„Ca un surîs pe buzele de moartă
 Seninătăți de zile ce dispar
 Apuse verzi, azuru-n unda-i poartă ;

*Și ochii triști ce urmăresc himera
Privesc spre cer, la norii care par
Galere roze-n drum către Cythera“.*

Odată cu *Amintirile false* (1914), tonul grav devine pretext de suris : „Și ninge luna clară, — o lună nelipsită !“ De prin 1915, poetul de la *Cronica* lui Arghezi se manifestă, progresiv, potrivit temperamentului său, cultivând o imagistică plastică bazată pe cumulumul de senzații. De observat (ca în *Doleanțe*), înregistrarea directă, fraza constatatoare, eliptică, într-o rapidă desfășurare cinematografică. Reverberațiile interioare în analogie cu decorul rămân în umbră :

*„Gară peticită de lumini,
șine verzi sub luna de venin,
cîmp în cercuri înțepat cu spini,
ce tăcere suflete trecut,
trenurile toate au trecut“*

Cum se explică solitudinea lui Ion Vinea ca poet, contemplativ, distant, în raport cu fizionomia gazetarului activ de după primul război mondial ? Epoca nu face decît să accentueze dispoziția melancolică. Înclinat pe de altă parte spre fantastic, — traducînd din Edgar Poe — își va travesti insatisfacția în viziuni anxioase. Pînă la un anumit nivel, cu sensibilitatea sa ultragiată, poetul are tangențe cu bacovienii. Asemenea autorului *Plumbului*, marcat de tristețea toamnelor umede, Vinea reacționează depresiv într-o suită de meditații. Neliniștea acaparează. Iată un *Septembrie* din *Cronica* (1915), reluat mai tîrziu într-o variantă :

*„Toamna a mușcat podgoriile,
aerul e ca perlele bolnave,
luna fuge îngrozită peste păduri.
Doamne, trebuie să merg să mă culc,
vîntul îndîrjește trîmbițele de țînțari
și toată, toată noaptea o să sune ploaia
pe tinichelele cerului“...*

Din impresii juxtapuse rezultă un climat straniu, cu accente delirante : „copiii plîngeau de nesomn“ ; „au murit pe pămînt oamenii vechi și noi“ ; fîntînile au secat, iar biblicul Absalom simbolizînd răzvrătirea înfrîntă rătăcește „fugar, cu părul în vînt“... Pînă și luna „fuge îngrozită peste păduri“. Senzația de dezagregare totală, iremediabilă, revelată în *Paragină*, atinge stări-limită :

*„Inima plînsă bate ; a plîns și a crescut
ca un burete putred uitat afară-n ploaie“...*

Preparativele intrării în război abat atenția spre fapte curente, o ceremonie armată inspirîndu-i aprehensiuni. Solemnitatea din *Mobilizare* (oct. 1915), comentată de un poet în tunică militară, incită la reflecție :

*„Regele, — l-am văzut — pe calul cum sînt
brazdele cîmpului —
turnat în fața steagurilor neliniștite,
cugetul nemilos îi crestase un șanț decis pe frunte,
uitase de mult să respire.
În jurul său, sfetnicul cel mare și miniștrii,
apoi ambasadori ai țărilor prietene,
generali cu privirea vastă ca zarea,
cu gestul categoric ca săgeata,
Și noi, spate împovărate, coame de șanțuri...
Astăzi mitropolitul a sfințit steagurile înclinate,
s-au rostogolit ca grindina sunetele tobelor,
oștile s-au plecat ca pădurile
și înfiorător și-au ridicat trompetele largi
rugăciunea“...*

Foarte tînăr, poetul are complexe, plîngîndu-se de mediocritate. Mod de a sfida ? Ambiție disproporționată ? O confesiune din 1915, *Soliloc*, bacoviană ca reacție intimă, era expresia unor aspirații contrariate brutal. Neputînd atinge „steaua mare și luminoasă ca floarea soarelui“, Vinea se repliază asupra-și, reflexiv, cu regretul nerealizării :

„Desigur, Vinea, asta e steaua ta,
o stea de întâia mărime,
pe care pînă acum n-ai văzut-o niciodată“

În primii ani după război, colaborator la *Gîndirea*, *Cugetul românesc*, *Umanitatea*, tristețea personală se proiectează în lucruri, în natură. Ofilirea autumnală înfioară iremediabil, senzația agoniei fiind denumită simplu — *Declin* :

„Cîntecul trist, cîntecul cel mai trist
Vine cu clopotul din asfințit.

E toată viața care doare așa,
zi cu zi pe întinderea stepelor,
între arborii neajunși la cer,
între apele ce-și urmează albia,
între turmele ce-și pasc soarta pe cîmp
și între frunzele care se dau în vînt“...

Să se observe rostirea în șoaptă, tonul scăzut, evanescent. Mirajul cromatic din *Vilegiatură* stimulează coarde obosite. Un soare cu „pînze galbene“, „dealuri cu diamante“, „coșuri cu lămîi de ceară“ invită la contemplație. Construcțiile metaforice aparțin însă unui citadin, care, rafinat, percepe pictural și olfactiv totodată. În *Miez de noapte* e o invazie de miresme și „mări de-a-rome“; natura emană din „alte unghiuri“ un „alt parfum“; plăcerile sînt „noroase ca un nimb“. Sînt probabile ecouri baudelaireene, în orice caz simboliste. Supravegheat, cenzurat, sentimentul își arată prezența chiar sub forma *reticenței*, încît tănuirea revelă și denunță. Impresii discontinue, idei suspendate vorbesc de o viață interioară frămîntată, clipele avînd rezonanțe de clopote. În albumul cu amintiri *Dintr-o vară*, fiecare secvență rezumă sonor o stare sufletească : soarele e un „suvenir“ cu „silabe de cuc“, ploaia — „un burlan cu boabe de-argint“; noaptea — glas de bufnițe cărora le scapă

„întunericul din gheare“. Linia melodică dezvăluie un fond liric discret. „Țigani din conac s-au îmbătat / Și moșierul își descifrează strămoșii“. Obiecte enumerate la modul cotidian, voit prozaic, compun un decor : „Era cald, și sofale adânci și pe masă cafea“... Printre lucruri stăruie imaginea lui Tristan Tzara „dintr-o vară“, la conacul acestuia de la Gîrceni, unde Vinea își însoțea prietenul. *Dintr-o toamnă*, poetul reține „drumuri de aramă în pădure“, „păsări ude“, „melci pe spin dormind“. Excelent imagist, evocatorul neliniștilor autumnale realizează în micul poem o pagină antologică, în care formula concisă și muzica învederează o artă fără greș :

„Știu : vine-n țară iarna cu năluciri de sare
cu poduri scrise-n sticlă cînd ape-ncremenesc.

Știu : lampa te sfințește pe tîmplele amare,

știu : săniile spulberate sună pe-un drum domnesc“...

Publicate în 1923, notațiile *Dintr-o vară* și *Dintr-o toamnă* au suferit ulterior, ca și altele, modificări. Prima n-a intrat în volum. Cîte o nălucă a propriei tristeți se materializează, altă dată, în ipostaze absurde sau numai ermetice. O astfel de nălucă este *Ioana*, „fata slută“, care „nu știe citi“, „fata cu rochia murdară“. Rătăcind printre „morminte pustii“, chemînd „păsări galbene din vară“, ființa dizgrațiată sugerează drama singurătății inconștiente : „Te-ascunzi cînd vine seara“... Însensibili, oamenii o înșeală, apoi : „se duc și rîd“ de ea.

La *Contimporanul* și *Punct*, accentele citadine se multiplică. În teorie, poetul „fîntînilor“ se declară campion al modernismului, dar poezia sa nu depășește niciodată o anumită moderație ; nici vorbă de dinamitarea formei. Versul alb nu-l exclude pe cel de factură clasică iar sintaxa poetică nu forțează ostentativ sensurile. Modern e Vinea prin nota discret cerebrală, mai bine zis prin

antisentimentalism și sugestie. Tinzînd către esențe, emoția e comunicată în datele ei pure, nu abstractizată însă ca la Ion Barbu de pildă. Perfect inteligibilă, — fraza își asociază intenționat libertățile prozei pentru a se sustrage ritmului mecanic. Excesele sînt însă evitate permanent : nici retorică pe teme clasice, nici divagație la modul suprarealist. Cîteva precizări în acest sens pot fi extrase dintr-o confesiune, *Principii pentru timpul nou* (*Contimporanul*, 1924, nr. 61, 25 oct.) : „Poezia e o stare sufletească. E o zonă aparte, o atmosferă în lumea sensibilității (...). Pentru a fi redată, nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă (...). Ea trebuie exprimată pentru ca toți să trăiască, simplu, într-însa“. Idei similare vor fi reluate într-un interviu (*Viața literară*, 1927, nr. 54), cu recomandarea ca poeții să se elibereze de „balastul anecdotic sau documentar“, să-și păstreze „toată libertatea de mișcare către creația absolută, fără filozofie sau reportaj“... Mereu în căutarea unei formule, solicitat deopotrivă de inteligență și sensibilitate, — Șerban Cioculescu îi definea prezența în avangardă ca o „poziție de centru“. Ceea ce e perfect adevărat. Vinea aparținea unei generații de tranziție.

Peste panorama citadină, spațiu constrîngător, cerne tristețe. În metropole, „aerul greu“ devine irespirabil, oamenii zbătîndu-se printre „culori ce țipă“, în „flora tropicală de afișe“. Vinea — un inadaptat ? Mai degrabă un nesatisfăcut, cultivînd un gen de mîhnire ce se diafanizează, uitîndu-și parcă propriul obiect. Echilibrul nu poate fi atins în „hohotul“ cetății, aflăm din *Cosmopolis*. Nici „stelarele vitrine“, nici trepidația nocturnă din *Lamento* nu atenuează deziluzia. Disperările acumulate poartă un nume plastic : *Sfîrșiri* :

„Uite țipătul fabricilor a trecut ca o pasăre speriată
Apoi, în seară și în liniște — orașul mîhnit —
Vezi, ce subțiri se țes copacii în grădina publică.
În plînsul felinarelor o tristețe cunoscută a revenit“.

Analogia e principalul procedeu. Rememorînd vechi impresii, în *Erinnerung* și *Veghe mistică* elemente materiale sugerează prin paralelism stări elegiace. Drept realitate de prim-plan, „turme pustii“, munți cu „coama de cărbune“, odăi „de var“, „cîntece din lemn“; ca realitate de al doilea grad tristețea cețoasă din *Constatări provinciale*, în care cadrul monoton devine pretext de stilizare :

„Pereți de carton alb tăiați de o fereastră
dreptunghiulară; ziua se reazimă pe cer;
și-un horn omoară timpul cu panglică albastră“...

Cum enumerarea riscă să cadă în manierism, intervine oportun o aluzie, o reflecție : „Și lîngă mine viața-i așa de regulată“. Notăției de decor îi urmează în același scop, saltul romantic în imaginar :

„Provincie, ce suflet urzești în așa vară?
Auzi, mai bine-n umbră-ți cum cresc năluci de crini“...

Aprehensiunile, obsesiile simboliste, un „dincolo“ uitat traduc devitalizarea progresivă. „Soarele a îngălbenit un copac, / Fiece frunză o icoană veche...“ Lebede iluzorii „trec pe sîngele viselor“ (*Așteptînd*). Distilînd impresiile prin *Filtru*, rezultă esențe amare, dureroase. „Amurgul e o masă de plumb“... Senzații de „udeală“ și putrezire generează o mare tristețe metafizică. Toamna „grilajul cel verde e ud“ (*Așteptînd*); iubita are ochii uzi (*Vilegiatură*); o altă femeie „caută azil pentru picioarele reci, / pentru sufletul de cîine ud“ (*Steaua morților*). Priveliștea unei lumi goale, cu grădini solitare, cu „bânci putrede“, în care „oamenii dorm noaptea pămîntului“, în care „soli goi trec cu milioanele“, denunță decepționismul.

Posibilitatea acordului între individ și univers pă-
rind exclusă, sentențioasele îndemnuri finale din *Steaua*
morților vorbesc de o ruptură iremediabilă : „În rătă-
cire pierde-te- / Cetatea e surdă și zăvorâtă“... Bacovia-
nism — s-ar zice ! Însă atmosfera e alta, reluată aici cu
mijloace personale. Absurdul tinde a-și flutura pretutin-
deni flamurile, într-un spațiu *ne varietur*. Erosul însuși
nu modifică nimic. Îmbătrânit, *Don Juan* apare în pos-
tura unui ascet, ca mai târziu într-un eseu de Camus :
„Oarbă e viața sihastrului“... repudiindu-și vechile ilu-
zii. În *Prund* chipul iubitei devine motiv de caricatură,
limbajul plat și stereotipiile de mică publicitate alimen-
tînd jocul antisentimental :

„Iubita de altădată răspunde la numele Margareta,
Ochii trădează visuri palustre.
Chipul ca ora ceaiului, părul
Așijderi, — pare mai înaltă decît e.
Semne particulare n-are.
Găditorii se vor adresa la ziar
Unde vor primi bună recompensă“...

Ca revers al tristeții, de remarcat altă dată visul,
dar un vis lipsit de dimensiuni cosmice, simplă evaziune
din cotidian : „Glasul strigă-n deșert : / unde sînt visele ?
unde izvoarele ? unde ești mamă ?“ (*Ivoriu*). Aventura se
autodevoră sub presiunea unei rațiuni intolerante, care-și
reprimă plăcerea fantasticului prelungit. Departate de tem-
peramentul vitalist al lui Blaga, la Vinea sensibilitatea
e frînată de mîhniri tulburi ; nici euforia trecătoare nici
suferința nu se manifestă în *fortissimo*, stilul lui fiind
al unui elegiac tipic. În practică, sedus de orizonturi
marine, de misterul orelor și zodiilor, ori de pacea noc-
turnă, izolîndu-se într-o „margine“, el preferă *literar* re-
ticența. Cum labirintul înspăimîntă, solitarul se oprește
în prag. Ca funcție poetică, *fîntîna* e un simbol cu va-

lori multiple, analog cu „izvorul“ eminescian. Simbol cu ecouri crepusculare, sugerînd nu adormirea progresivă, ci un *quietism* iluzoriu. La „ora fîntînilor“, lîngă lampă sau sub stele, — cine are prioritate? Reflecția? sensibilitatea? „Singur veghez. Nici un zvon. Lumea e de mine departe“ (*Ivoriu*). Inițierile la țărmul marilor ape duc în trecut. Vine repetă drama exilatului tomitan, „izgonit cu pustiul și gîndul“ (*Ovid*), contemplînd „în portul vechi dansul sloiurilor“ (*Tomis*), „captiv de veci“ (*Tristia*). Dacă absurdul se confundă cu un *dolore logico*, unde e salvarea? În ciclul dobrogean nevoia de spații tonice sună patetic, precum în *Dor de mare*, *Casa din Mangalia*, *Popas*, *Nauta*, *Tuzla*, fragmente solare. Cîte un vis. ieșit din comun amintind montajele lui Al. Philippide, rupe limitele punînd scepticismul între paranteze. *Chemare* e un exemplu :

„Din lanț de orizonturi robita mare sună.
 Hai, poate să ne smulgem letargicului chei
 și biruind întinsul în nopțile de lună
 s-atingem țărmuri nouă asemeni unor zei“...

În fond, orele (timpul) și marea, principii în eternă mișcare, metafore ale vieții în desfășurări caleidoscopice, sînt centre existențiale și oglinzi, succesiuni de plinuri și goluri, aliaj de retrospectie și necunoscut : „clare ore ale aurorii“, în care se conturează „statuile plugarilor“ (*Incanțatie*), „ore de noapte“, cînd nu toate „mint“ (*Gina, II*), ore cînd „șoapta destinului pîndește“ (*Mustrări*), ore de dor și „ore pierdute-n veac“ (*Cale-ntoarsă*), timpi cînd „oglindea bea culori din ora / de jar a orelor în rara muzică“ (*Gamă*). Atracții obsesive exercită ora fîntînilor și ora de smarald, poemul titular, de structură subliniat muzicală (datat 1930), invitînd într-un cer sticlos. Timpul

și apa, simboluri ale unduirii, sînt însă locuri comune. Interesul pentru motivul poetic al fîntîinii pare a veni prin filiera *Henri de Régnier*, din care poetul adapta în *Noua revistă română* (1913, nr. 5) inscripția *Spre trecut*. De altminteri, vraja izvoarelor putea fi găsită la Eminescu în zeci de variante, la Carducci (*Alle fonti del Clitumno*) sau în pictură. O foarte cunoscută simfonie a lui Respighi este *Fîntînele Romei*. De „sufletul fîntîinii“ vorbește Ion Barbu. În *Ora fîntînilor*, Vinea procedează, la rîndu-i simfonic, în manieră sintetizatoare și solemnă, căutînd răspunsuri în fața existenței. Forme, linii, sunete, senzații tactile acționează sincretic, unificîndu-se în partituri cu destin propriu, pentru a comunica o experiență. Chiar în poemul titular se aud, totuși, îndepărtate ecouri eminesciene :

„Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune.

Vocile sfînt de curate,
frunțile pure și ochii,
cugetul gol și curat e,
clopote cînd legănate
trec în nunteștile rochii.

Ora fîntînilor lumii,
—înger — șoptește prin umbre
vorbele rugăciunii
netălmăcite și sumbre“.

Într-un context ca acesta, „plînsul vieții suie-n ființă / ca fîntînile cu jerba singelui“ (*De profundis*), ochii iubitei „și-au fost deschis fîntînile“ (*Nike*), „havuzuri și palate“ dorm visul legendar (*Nocturnă*). Se vorbește de

lunatici, dar halucinația e, în general, restrînsă. Un anumit *Sunet* persistă obsedant din trecut : „Dincolo de mine ți-ai trimis, / suveran și lunatic, cîntecul“... În apele „de chilimbar ale amurgului“, o siluetă feminină e un „chip fără nume, gînd fără chip / spre însingurarea marilor oglinzi“, dar și fîntînă. „Ești numai fîntînă bătută de vînt / sau vie făptură de sînge și pămînt?“ (*Chip*). O comparație valorifică obișnuitul mister al apelor. „Ochii tăi se deschid în mine / ca luna pe fundul fîntînii“ (*Insomnii*). Cu privire la talentul poetului, n-au fost îndoieli. Ion Vinea excelează în concentrarea imaginilor, asociații expresive putînd fi decupate din orice fragment. O simplă inscripție, *Koh-i-Noor* (echivalent la Arghezi cu *Creion*) demonstrează o mare virtuozitate plastică :

„Primăvară. Mi-amintesc :
 izbucnise orchestra soarelui.
 Pe fluviu dănuiau sloiurile.
 Pe cîmp frîngeau săbii luminile.
 Tunete : se surpau malurile.
 Pe oglinzile sparte-n noroi
 Se iviseră mieii noi.
 Albe s-au destrămat balurile“.

Strofe monorime (*Doleanțe*) sau mici jocuri folclorice ca *Schola cantorum* și *Cîntecul ursarului* (replică la luminoasele *Hore* argheziene ?) sînt probe ale unei arte sigure de sine. După evaziuni în istorie, lîngă *Actius*, lîngă *Ion-Vodă cel Cumplit* sau *Golia*, elegiacul din *Ora fîntînilor* își încheie cîntecele cu un portret simbolic — *Adam* :

„Nu-mi amintesc de nici un paradis,
 nu-mi văzură ochii nici un înger,
 iar cu moșneagul cel nenduplec
 nu cred să fi avut a face“...

Pe lîngă ciclul *Ora fîntînilor*, devenit titlu de volum, alte trei, *Steaua somnului*, *Exil* și *Aievea*, sînt pilaștrii

unei construcții nu lipsite de sinuozități. Cronologia nu e un criteriu de evoluție, căci după un poem din 1944 găsim altele cu câteva decenii mai vechi. Ion Vinea nocturnul, cel din *Steaua somnului*, nu e mai puțin interesant ca acvaticul din *Ora fântinilor*. Ripostă la adresa neantului, poezia înseamnă pentru el iluzie consolatoare, cum conchide în *Destin* :

„Prin drept de Cînt mă simt stăpînul mării“...

„DOCUMENTE ASUPRA MELANCOLIEI“

Tristețea de nuanță existențială ia la Emil Botta dimensiuni tulburătoare. Întrebările, obsesiile, reacțiile amare din *Întunecatul April* (1937) îi apăreau lui G. Călinescu drept manifestări ale neliniștii moderne, de unde încadrarea poetului printre *dadaști, suprarealiști, hermetici*, dar cu precizarea că el are „mari halucinații romantice“. Alții au vorbit de contacte expresioniste. Într-un alt volum, *Pe-o gură de rai* (1953) datele mitice-folclorice, raportate la condiția universală, arată în subtext afinități cu Blaga. Cert este că romanticul, deschis orizonturilor ample, căutător perseverent de analogii între om și cosmos, gata să identifice propriile amintiri cu amintirile lumii, nu se fixează într-o formulă unică, încît, deși solicitat de miturile Heladei, de medievalități sau de mirocoul renascentist, el pribegeste prin cețurile nordului sau frecventează pe moderniști, într-o balansare continuă de la patetic la sarcasm. Numiri dintr-o geografie orientată spre arhaic (Babilon, Ninive, Pamir, Mările Chinei), ecouri din mitologie, din basme sau din istoria culturii (precum Adonai, Goliat, Ulysse, Nessus, Aladin, De Quincey) se înscriu într-o agitată viziune caleidoscopică. Meditația pe un fond sceptic, îmbibat de pretexte livrești, aventura în imaginar, conștiința limitelor acuză un rîs tragic, aproape de modul anglo-saxon, poetul, actor al Teatrului Național din București, fiind de altminteri un reputat interpret de roluri shakespeareene.

1.

Voluptățile reflexivului se văd chiar din titluri, precum *Remember*, *Docta ignorantia*, *Soledad*, *Toma Necredinciosul*, *Nirvana*, *Vita nuova*, *Leviathan*, *De caelo*, *Hecate*, *Thanatos*, *Pandaemonium*, ca și în frecvente motive cărturărești (Coleridge, Gérard de Nerval, *Noapte din Andersen*). Altădată atrag atenția rezonanțe expresioniste, ca *Pe o gravură de Munch*, ori de amintire brâncușiană, ca *Măiastra*; reveriei îi convin pretexte muzicale, de tipul *Mattinata*, *Duo*, *Humoresca*, *Mozart*. Lirismul din elegii și cîntece se subordonează, nu o dată, unei lucidități casante; aventura onirică, exodul în spațiile nopții, surprizele somnului lasă loc neliniștii diurne, de unde teama de *Întunecatul April*, prin care trebuie să înțelegem, se pare, un *memento* tragic. Altfel spus, lumina primăverii face ca perspectiva dispariției inexorabile să devină, prin contrast, mai sumbră. Planurile se intervertesc. O adolescentă superbă „întunecă mințile” tinerilor (*Nocturnă*); crizele de conștiință reapar, mărite, în momentul în care Natura își reia, periodic, germinația, ca în *Guarda e passa*: „Treci mai departe, treci mai departe, / de April să fugi, nu de Mai, nu de Marte”; groaza, sîngele revărsat, momentele de anxietate ating, primăvara, nivelul maxim, accentuînd ca în *Ordin* disperarea morții:

„Și *Întunecatul April* se face mai subjugător,
acum mă va lua în primire năstrușnicul alai,
acum îmi va săgeta cu o floare umărul
și-mi va porunci laconic: stai...”

Semnificația *Întunecatului April* se lămurește mai mult încă în *Liniște*: „El (acel obsedant April) vine pentru a mă tămădui / de febra numită a trăi / ... Îți mulțumesc, *Întunecat April*, / că m-ai învățat știința ciocîrliei / care trece vămile veciei”... Fragmentat în particule, timpul sugerează spectatorului din *Petrecere* o rotire stranie:

„Ore, încingeți o horă / tăcută, vastă, incoloră / Clipe capricioase, clipe toane / veniți cu miile, cu milioane...” Speriată, „ursita” poetului a fugit *Pe fluviul haos* și iată-l singur, „nemernică salcie plângătoare”, căutînd în zadar „punctele cardinale”. Mîinile întinse către zări întîlnesc ținuturi reci, în care veghează crispați alți solitari : „O, Islandă, ce ghețar e firida în care mă așteptați, fraților” (*Leviathan*). Totuși drumul trebuie continuat : „Ca Saul omorînd vrăjitoarele, așa voi ucide Melancolia” (*Ca Saul*). Pelerinul va poposi într-o „feerică vale”, pentru ca, purificat prin suferință, să înceapă o *Vita noua* : „Pe temelii de rouă / zidi-voi viața cea nouă. / Din cenușa celui decedat / crească un arbore înfumurat...” Iluzie vană, căci evaziunea din cercul de fier al tristeții se lovește de „noiane de gînduri veștede, arămii, mărunte”; prin plete urlă cicloni, pe buze stăruie gust de „cucută” și „pelin”; pașii întristatului duc, inevitabil, spre „prăpastie”. Pînă și nimfele matinale anunță dezastre, drept care poetul silabisește rărit „cuvîntul Des-pe-rare” (*Eres*). Zîmbetul se transformă în grimasă, rîsul în sarcasm : „Hohotul meu va forma o piramidă a disperării” (*Qualis artifex pereo*). Știința celui sinucis în bibliotecă (*Docta ignorantia*) ilustrează un impas ironic, semnificativ : „Moartea erudită te-a decavat”.

Față de atîtea „legiuni crîncene ale morții”, iubirea e o înșelare („În privirile tale mă bălăcesc”), iar visul nebunie : „Atîta am visat, că nu mai știu dacă moartea mea e înger sau drac” (*Un cuceritor*). Melci, vulturi, urși, licorni, cerbi, codrul, „arborii torturați de friguri”, îngerii care „au declarat greva fatidică, de șapte ore”, configurează — ca la Blaga — un univers al enigmelor, generator de tensiune și întrebări insolubile. Blaga se ridică însă, fie și pasager, deasupra coșmarului, pe cînd somnul lui Emil Botta e (ca și starea de veghe) plin de

vedenii, apropiat delirului. Dintre simbolurile zoomorfe, de reținut unul în care *știința* devine un echivalent al *inconștienței*; să cinstim prin urmare „știința păsărilor“, care, inconștiente, trec „vămile veciei“. Indiferența arborilor din Apoteoză, altă formă de *inconștiență*, alimentează un monolog grotesc, de o teatralitate specifică :

„Iată ora metamorfozelor :
voi îmbrăca minunatele straie.
Rînjiți, colegii mei, cu dinții voștri albi,
cînd copacii mi-or spune : „Majestate !“

Cîte un vers parodiază prin retorică grandilocventă solemnitatea unor replici shakespeareene satirice : „sîntem în lumea Trîntorilor, a Marilor Leneși“ (*Un domn bine*). *Călătorul spre stîncă primejdiei* pare un asociat al lui Al. Philippide : „O, Himera, tremurătoare ți-s buzele / Cînd îmi spui : Agonie, Sfîrșit. / S-au năruit și muntele și marea și Stîncă Primejdiei...“ Accente de satanism se alătură tristeții : „fanții“ din *Bal mor lent*, „mîncăți de molii“ ; unui mort i se spune la modul kafkian să zîmbească (*Nirvana*). Martor al poetului într-un moment de autoflagelare, stă undeva în umbră Arghezi : „Dați-mi apoi o nenorocire și o bucurie / deopotrivă dumnezeiești, sălbătice să fie...“ În ediția din 1967, versurile din *Ciclu* apar în altă variantă : „Dați-mi, domnițelor, ștregărițelor, o bucurie / și o nenorocire, sălbătice să fie...“ Sonurile argheziene au dispărut. Talentul se afirmă incontestabil, unitar, în *Gravitațiuni*, *Natura și poetul*, *Moment*, *Aedificabo et destruam*, *Schiță pentru infernul meu*, poeme antologice, ca și în impresionantul *Portret* (dedicat tatălui mort). Să cităm din *Gravitațiuni*, — finalul :

„„Aș vrea să mă cheme Panică, Ură,
Să-mi cadă viața ca o mură-n gură.
Aș vrea să mă cheme Bucurie
sau Banchet, Extaz, Melodie.

*Dar numele meu e Dorință,
și ca să mi-l schimb e cu neputință.
Zadarnic, zadarnic încerc,
numele meu e fermecat cerc...“*

2.

Înrădăcinarea în fondul ancestral, mioritic, nu exclude în *Pe-o gură de rai* neliniștea, himerele, anxietatea modernă. Nu plaiul înalt, treaptă intermediară spre transcendent, ci pădurea cu freamăte misterioase, nu lumina, ci noaptea populează simbolic viziunile poetului, torturat de *thanatos* („moarte, părul tău / ca o întunecime cade“), de „ossianica noapte“ prin care rățăcește „Trimisul“ (sol al sfârșitului), anunțînd căderea în lut „treaptă cu treaptă“. Pămîntul, apa, focul intră în categoria reprezentărilor mitologice ; sînt fragmente ale absolutului, martori ai eroziunii omului, care dedublîndu-se, are în același timp fiorul eternității și conștiința unei teribile damnațiuni. „Cu noaptea mi-s rudă / și cu cele vecine, / cu stelele fine, / mă am foarte bine“. Dar reflecțiile din *Auspicii* stau sub amenințarea morții. Liniile măștii împietrite ascund oftări, jar, tresăriri, valuri, orizonturi interioare cernite, enigme și ispite dureroase, îndărătul cărora se citește dorul de absolut. *Un dor fără sațiu*, poem care deschide cel de al doilea volum, are semnificația unui *leit-motiv*, comparabil ca perspectivă cu monologul titular din *La curțile dorului* al lui Blaga :

*„Și pururi n-am pace,
nici al stelei vrăjit du-te-vino în spațiu,
nici timpii de aur, nici anii-Lumină,
izvoare sub lună, ori dornică ciută,
nimic nu mă stinge, nimic nu m-alină
și parc-aș visa o planetă pierdută.
E-atîta nepace în sufletul meu,
bătut de alean și de umbre cuprins...“*

*Un dor fără sațiu m-a-nvins,
și nu știu ce sete mă arde mereu“...*

Regăsim aici și dezbaterea metafizică din celebra *Odă eminesciană* „în metru antic“, aceeași aspirație spre o „nepăsare tristă“, balansarea între *febră* și *impasibilitate*, dar cu predominanța ultimă a stării de *nepace*. Fiindcă lumina nu izbuteste să alunge tenebrele, Emil Botta stăruie mai mult decât alți contemporani în *nocturn*. Demonii necunoscutului nu-i dau răgaz. Dintr-o „carpatică noapte“, el scrutează calea „spre îndurătoarele cîmpuri eterne“, dar, precum lui Blaga, i se arată doar „stele-n ruină“. În pustia „noapte oceanică“, spectacol dezolant, „ard și pier stelele“. Tensiunii, incandescenței interioare, îi răspunde întristător frigul, vestind nemișcarea, înghețul final, sau aducînd vedenii de infern. Teluricul și astralul devin dimensiuni-limită. Visul, invocat obsesiv, urmărește ridicarea într-un „cer adamantin“, sediu al spiritualizării depline, dar totul se dovedește iluzie, — *Morgana* :

*„O, printre astre visam să petrec,
sclav cerului fire-aș să fiu,
lui numai lui să mă plec.
Raiul chemam. Și-mi răspunse
cîmpia străbătută de morți,
brațul rigid care mă ia din viață
și a nopților togă de gheață.
O, visule, visule, rău te mai porți...“*

Seria de reacții bipolare este enormă. Să notăm, din atîtea atitudini duale, zig-zagul de la luciditate la ritualul esoteric, magic, sau încifrarea istoriei în mit, ori tranziția de la cosmicizarea Eului la umilință. Pe de o parte, nostalgia permanenței în univers, pe de alta totala renunțare : „lăudată fie absența !“ De la „sfintele chipuri“ de legendă, înfățișînd bărbați eroi, privirile trec la drama proprie : „M-am gîrbovit, am îmbătrînit, / m-a copleșit

măreția ta, codre" (*Lume bună*). Nici o soluție nu se întrevăde, de vreme ce nici codrul nu sugerează, ca la Eminescu, veșnicia. „Adîncă pădure mă cheamă, / măi Umbră, măi frate, vin' să murim" (*Oberon*). Arborii emană farmece, izvoare „petrec în locuri vrăjite", o pasăre simbolică (Măiastra, „cu trupșoru-n fum") pribegeste „aiure", iar într-un „magic mai" apar „privighetori vrăjitori", toate propunînd suspendarea, evaziunea, abaterea atenției de la o natură încercuită de moarte. Demersul existențial din *Pe-o gură de rai* nu este deci unul al speranței, ori al așteptării ambigue, ci unul al constatărilor fără iluzii. În hagiografia eminesciană, pădurea, lacul, izvorul sînt tărîmuri sacralizate, adevrate reculegerii, seninului, chiar euforiei. Peregrinările mitice ale lui Emil Botta au ceva de ceremonial trist în perpetuitate, de unde concluzia că jocul reacțiilor bipolare de care vorbeam duce, inevitabil, la ideea de coerență tragică. Dacă natura pare umanizată, aceasta nu e în avantajul Umanității; dimpotrivă, căci însuși „codrul mare, Briareu", a băut „a morții frumusețe toată". Nimic de așteptat, deci, de la „vraja romanticei păduri", nici de la „al veciilor porumbel singuratic", simbol al piscurilor spiritului, căci „soarta ne bate cum batem noi nucii". Dialogul privighetorii din brad (*Latineasca păsărilor*) e inutil, — de unde imposibilitatea unei opțiuni :

„Întreaga noapte se țesu
dialog de aur între moarte și privighetoare,
cînd lin, cînd mai tare,
ca o întrecere între da și nu"...

În van *Mierla*, delir întraripat, dă curs ispitirii Nopții, aceasta din urmă clătinînd mintea „cu filozofiile-iclare, neclare..." Referințe livrești cu rezonanță străină (Pan, Hesiod, Roland, Ganelon, Iago) se interferează cu ecouri ale mitului autohton, în special cu un mit al co-

drului : „O, frăție, de-am fi împreună / pe muntele Daciei, sus !“ Din vremea lui Gelu, prin somn adușmecă cerbul, care, trecînd spre moarte, „nu se mai uită-ndărăt“ (Cerb). Cosînzeana, personaj de basm, pare simbolizarea unui tărîm al liniștii : „vale fără' de prihană...“ Halucinațiile erosului se consumă însă brusc, încît așteptărilor acumulate le urmează descărcarea, căderea în deziluzie : „Mă voi întoarce, iubire, în seara din care plecat-am“ (Noapte-minune). Romantic și nocturn, poetul își rezumă drama — după ce a expus-o în zeci de variante — într-o propoziție-cheie, *Pe tema nopții* : „Durerea e fără sfîrșit / și fără sfîrșit înserarea...“

Păstrîndu-și individualitatea, Emil Botta imprimă mitului și arhetipului popular particularități comparabile cu ale lui Blaga. Pe anumite direcții, sînt vizibile chiar soluții comune. De pildă titlul *Să fiu amurgul* amintește de *Mi-aștept amurgul* al lui Blaga, dar aceasta nu probează vreo contaminare. Să cităm însă finalul din *Noi și pămîntul* (*Poemele luminii*) : „Nebun, / ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind... / În zori, cînd ziua va aprinde noaptea, cînd scrumul nopții o să piară dus / de-un vînt spre-apus, / în zori de zi aș vrea să fim și noi / cenușă...“ La Emil Botta, ideea de ardere sună apropiat :

„Să fiu amurgul aș vrea,
să aștept sfîșiat la ferestre,
dragostea mea.
Să-ți aprind obraji cu nebuna-mi pară
și să plec apoi,
cînd se face seară...“

La un poet cu distincte note intelectuale, ca autorul *Întunecatului April*, frapează uneori expresii de aspect familiar, destinate să pigmenteze ironic, de tipul : „Doruri m-ați făcut *harcea-parcea*“ ; enigmele „stau *bosumflate*“ ;

sau, în același limbaj, — „la naiba cearșafuri“, „bădie soare“, „fă tu dreptate“, „părea o voce de pușlama...“ Poezie ca joc? Verbul lui Emil Botta, mereu grav, e o formă severă a cunoașterii. Este poezia un mijloc terapeutic? Un mod de eliberare? Ultimul poem din *Întunecatul April — Post ludum* — se încheie astfel: „Poezie, să nu te mai întorci înapoi, / nu facem o nobilă pereche noi doi; / alianța noastră e sfărîmată / și așa vrea, poezie, să nu te mai văd niciodată“. Concluzie reluată în partitură mai nuanțată, în cel de-al doilea volum. Poezia — ni se spune în *Ascultînd cîntecele* — eliberează, dar în același timp subjugă, implică, propune tentații noi:

„Nu e bine să stai pierdut în visare,
Ascultînd cîntecele Poeților.
Fugi, fugi de vitejia muzicii lor,
de la primul acord.
Inima cîntecului o roade
un Spirit, un oaspe temut:
o dorință, o urare te prinde
pentru lumina tărîmului Necunoscut...“

Că Emil Botta e un poet adevărat, de autentică vibrație și profunzime, nu încapă îndoială.

POEZIE ȘI CERTITUDINE

Într-un dialog din 1945 cu Ion Biberi, Geo Dumitrescu declara : „Nu sînt tuberculos. (Din motiv de nostalgie, propun ca acest cuvînt să se scrie de azi înainte cu K nemțesc). 2. Nu sînt inteligent. 3. Nu sînt frumos“... Se enumerau optsprezece „amănunte psihologice“ de acest gen, unele opuse ironic celorlalte : „Nu sînt încăpățînat“. „Nu sînt prost“. „Nu sînt urît“. „Nu sînt grozav“. „Nu sînt poet. Nu sînt mediocru. (Cu aplicație specială la inteligență și talent)“. Tristan Tzara, anterior, făcuse declarații similare. „Îmi place să sfidez“ — precizează în continuare Geo Dumitrescu, afirmîndu-și plăcerea pentru „metafora brutală, vegetală și banală“, solidar cu tinerii din generația sa (caracterizați prin „revoltă, ură împotriva formelor, negativism“). Se declara război „formalismului burghez“. Reacții ca acestea explică prezența poetului într-o viitoare antologie a literaturii române de avangardă, printre exponenții revoltei. Inițial frondeur și dezabuzat, la Geo Dumitrescu sentimentul e „bombardat“ cu particule de ironie, neutralizat prin sarcasm, ori persiflat în moduri felurite, încît confesiunea devine un spectacol al aventurii interioare, comentat de un observator refractar iluzionării. Nonconformismul primei etape (*Aritmetică*, 1941), care orientat altfel, se menține și în *Libertatea de a trage cu pușca* (1946), și în volumele următoare (*Aventuri lirice*, 1963, *Nevoia de cercuri*, 1966),

sub forma dicțiunii voit prozaice ori în plăcerea de a dezarticula miturile, trebuie raportat la stilul ireverențios, dinamitard al avangardei. Este, totuși, Geo Dumitrescu un iconoclast? Dacă la alți novatori din etapa 1940—1946 aventura intelectuală se prăbușește în nihilism, în dislocarea limbajului, care-și frînge firele de transmisie, Geo Dumitrescu refuză în același timp și absconsitatea și ornamentele compromise, dînd revoltei un sens clar iar meditației o finalitate constructivă. A nega ceva pentru a pune în loc mai multă substanță umană, iată în termenii cei mai simpli direcția modernității acestui opozant, care, departe de a se instala în absurd, caută în poezie ordinea. Psihologia *negației* se cere înțeleasă, prin urmare, în funcție de o etică atașantă, orientată lucid spre afirmare, de unde necesitatea estetică de a găsi forme de expresie cît mai adecvate. S-a spus despre Geo Dumitrescu, ostil canoanelor clasice, că este un anticalofil. Spontaneitatea agresivă, automatismele verbale, teribilismele din poezia avangardei nu intră însă în vederile sale; idealul artistic implică la el o acută nevoie de valorificare a esențelor, în spiritul autenticității depline.

Nu numai că autorul *Aventurilor lirice* este un cenzor riguros al propriilor poezii, dar conștiința critică, într-o epocă în care alții publică două-trei volume anual, îl determină să-și ia nesfîrșite precauții înainte de a încredința tiparului o carte. Între *Libertatea de a trage cu pușca* și volumul următor, *Aventuri lirice*, s-au scurs nu mai puțin de șaptesprezece ani! Poeme dintr-un volum au intrat, din rațiuni de continuitate, în componența celorlalte; potrivit unei precizări proprii, substanțialul *Jurnal de campanie* (1974) reia, „într-o structură nouă, o parte din poeziile mai vechi“, cărora li se adaugă texte inedite. Declarație de reținut: „Unele pagini de odinioară

au căpătat aici înfățișări schimbate, în străduința autorului de a reveni la variante inițiale, sau de a reconstitui aventura lirică în izbucnirea ei pură, eliberată de conjuncturi, de intervenții exterioare sau de intoleranța și zelul naiv (și nefast) al inhibițiilor și prejudecăților diverse și autocenzurării“.

René Char definea odată poezia ca o „cunoaștere productivă a realului“, rezumînd într-o formulă fericită capacitatea de a lărgi domeniul posibilului cu date anterior ignorate. Pentru Geo Dumitrescu, poezia e o continuă nevoie de adevăr, acesta înțeles ca o problemă multimilenară a umanității, drept care poetul își plasează biografia în largul flux al istoriei. Generațiile își transmit, ereditar, nostalgia certitudinii :

*„De mic copil, înainte de a face ceva mai bun,
înainte de a învăța să merg pe picioare,
cred că am început prin a căuta certitudini, certitudini...
Obiceiul ăsta mi-a rămas și acum cînd m-am făcut băiat mare.*

Doamne, ce bine e să ai certitudini !“

Cum rezultatele nu satisfac, (ultimul vers citat sună ironic !), poezia stă sub semnul tristeții : „Pînă astăzi, eu n-am găsit nici o certitudine“. Cuvîntul scris (*Singur-lună*) zace de „inertie“. Fraza se poticnește de „blestemata încremenire a vorbelor, tocite, îndobitocite de sensuri“. Iar cum poetul vrea să fie altceva decît un „nefericit lustragiu de cuvinte“, hotărîrea de a mărturisi „cinstit“, în „puține cuvinte“, un sentiment „simplu, uman“, transformă versul într-un teren de campanii. Metamorfozele, dacă nu răsturnările, la care meditează autorul *Aventurilor*. . . nu țintesc, firește, cuvintele, ci semnificațiile ; — dovadă această *Intrare în atelier* :

*„Prea mult pămînt e-n călimară !
Caut cu penița, scormonesc
și ridicînd-o, iau în vîrful ei*

nu o lacrimă, albastră, curată,
ci un grăunte negru, ce lasă pe hîrtie
semne groase, mari litere de tipar,
adevărate strigăte grafice,
asemenea literelor de afiş, de lozincă...”

O luciditate mereu în alertă exclude perspectiva spre un romantism iluzoriu : „ca să te mai îmbeţi, trebuie să bei spirt, nu vin ...”. Tonul oracular, al ȝigăncii care ghiceşte, e repudiat, fiindcă certitudinea n-o dă decît viaţa : „Doar anii ăştia (copiii) poate vor mai avea ceva necazuri, / dar veacul ce vine e-al lor”... Una dintre certitudinile poetului, socialismul, e demonstrată de dinamica timpului : copiii „fug pe uliţi după moarte, după vise albe / ce suie-n privirile lor, mai înalte, / mai frumoase decît visele de marmură ...”. Viaţa îi întîmpină „din toate părţile / cu bătaie nouă, puternică, de aripi” (*La ghicit*).

Semnificativă la poetul cu privirile spre viitor e simpatia pentru unele forme verbale umile sau familiare, un mod de a afirma o altă certitudine : aceea a poeziei cotidianului. E de presupus că, în orientarea către acest filon liric, Geo Dumitrescu a avut sub ochi modelul Miron Radu Paraschivescu. Lucru cunoscut, în poezie cuvîntul nu e semnificaţie *în sine*, ca într-un dicţionar, ci un instrument cu virtuţi mediatore între om şi univers ; pus în relaţie cu altele, într-o adecvată organizare expresivă, cuvîntul poate sugera infinit. La protagonistul *aventurilor...*, întoarcerea (demonstrativă) la limbajul cu aparenţe de elementaritate duce, în numeroase poeme, la o certitudine a legăturilor cu pămîntul, centru de gravitaţie al vieţii şi vatră familială. Iritat de gravitatea căzută în platitudine, de stilul grandilocvent-retoric, Geo Dumitrescu practică un *jemanfisism* cu substrat ironic, abătînd sistematic atenţia de la spectacolul de excepţie către amănuntul modest. Urmăreşte poetul efecte de clar-obscur ?

Nu acesta e scopul, ci discreditarea prin persiflare a formelor rigide, exact în momentul în care ele tind spre șablon : „Unii credeau că stelele sînt niște globuri frumoase și colorate... / Știți, nu-i adevărat nici că stelele au colțuri — / le-am văzut eu cu ochii — pe onoarea mea !“ (*Aventură în cer*). Limbajul autentic în poezie trebuie înțeles ca un limbaj *necanonic* ; „autentic“ — vrea să spună că totul e natural, dînd curs experienței directe, de un firesc incontestabil. De aici, nu trebuie să se deducă însă că poezia lui Geo Dumitrescu ar fi ostilă mirajului. Prin „desacralizarea“ vechiului cod poetic, se deschid orizonturi noi :

*„E puțin ceea ce spun. Dar pot să spun orice.
Cred că pot să spun. Aș putea să arăt
cum crește iarba, cum se-nalță un zid,
cum se nasc cai de lemn
dintr-o iapă de lemn...“*

Exaltarea e oprită la timp. „O, nu mă credeți, prieteni — vă mint“... Despre o „adunare a poeților“, la care se discută *Problema spinoasă a nopților*, se relatează la modul prozaic, într-un limbaj saturat de locuri comune :

*„Mai lăsați-le naibii de lună și stele !...
Să mai umblăm nițel și pe pămînt,
că și la noi, zilele trecute,
pămîntul a devenit rotund...
Fapt e că discuția izbucnise ca o furtună
de primăvară...“*

*Trebuie să se ia măsuri, așa nu mai merge !
E timpul să trecem la fapte...“*

Despre „adevărul cu privire la insule“, aflăm detalii în stil similar în *Balada corăbiilor de piatră*, în același limbaj anticanonic ; „documentele dovedesc cu tărie“, cum s-a produs un „cataclism colosal“, însoțit de : „spaima

unui îngrozitor uragan / ce alerga / cu o viteză de patruzece și opt, virgulă, cinci milenii pe secundă ...”.

La prima vedere, paradoxul și enormitatea, întâlnite în doze variabile la un René Char, la Paul Eluard, ori la Prévert, sînt destinate să suscite umorul. În realitate, procedee ca acestea, atît de specifice poeticii lui Geo Dumitrescu, vizează prin răsturnarea, amplificarea sau negarea dimensiunilor curente o meditație mai „realistă”, deci un plus de certitudine față de existență. La „frumosul joc” de biliard, jucătorul își ia capul și-l așează pe masă, căci „e un cap detașabil”, cu întrebuintări nebănuite :

*„Haideți la biliard !
Cînd lucrurile încetează
să mai aibă un înțeles,
o legătură,
mă duc să joc biliard
ca să pot pricepe lumea ...”*

Relativul și provizoriul sînt greu de suportat, de unde aspirația (*Din cîte adevăruri*) spre absolut. În mitologia subiectivă a poetului, nu e loc pentru lucruri ușoare :

*„Da recunosc, știu că oamenii au,
în general,
două picioare, două mîini,
cîte doi ochi și o singură frunte
și altceva nu mai știu...
Închid un ochi și văd
mari adevăruri solide. Îl deschid,
și lucrurile se fac mai mici
și văd cu doi ochi
mai puțin decît cu unul”.*

Din anecdotica obișnuită se extrag semnificații surprinzătoare, ilustrative fiind în acest sens comentariile la zicala despre „Ieremia cu oiștea-n gard”, într-un poem admirabil. Simbolicul personaj solicită, precum eroul lui

Cervantes, o anumită participare surîzătoare. Păstrînd proporțiile, Ieremia e un Don Quijote *în nuce*, „stîngaci și greoi“, fără simțul realității :

*„Drag mi-era Ieremia de cîte ori, în jur,
oamenii îmi dădeau vești despre viitor
izbind în garduri vechi,
cîteodată frumoase și trainice ...“.*

Geo Dumitrescu este, fără îndoială, unul dintre poeții importanți ai epocii noastre. Inteligența pulsează. Verbul răspunde spontan spiritului, în felul în care simpla apăsare pe un resort electric declanșează lumină.

METAMORFOZELE POEZIEI

„Total, unitar, pentru poet Universul nu e niciodată un spațiu pur, un spațiu gol : el e populat de lucruri și ființe, de o faună și o floră care, la urma urmelor, definesc cîmpul heraldic al creatorului. Intimitatea cu un spațiu locuit de anumite lucruri și ființe înseamnă, în fond, intimitatea cu un spațiu în care poetul însuși se simte implicat, asemenea copilului sau omului primitiv. Gîndirea poetică se eliberează verbal și trăiește existențial o lume și un comportament proprii, o lume care — «sustrasă» determinărilor obiective ale universului științific — constituie un fel de ființă uriașă și complexă ce reflectă, prin «figura» și «comportamentul» ei, conținuturile propriiei sale ființe spirituale. În spațiul acestei lumi trăiesc elementele propriului său spațiu de gîndire. Iată de ce priveliștile poetice, peisajul conturat într-un pastel nu formează o fotografie, ci un chip în continuă metamorfoză al unei realități lăuntrice : *istoria, mitologia, cultura* își depun în el plăzmuirile lor, îl umplu cu forme, substanțe și figuri, îl fulgeră cu tîlcuri ce le aparțin“... Schițînd astfel (în *Orfeu și tentația realului*) un profil al Poetului în genere, Ștefan Augustin Doinaș își schițează de fapt propriul portret. Istoria, mitologia și cultura vorbesc prin intermediul lui Ștefan Augustin Doinaș în forme originale, demne de toată atenția.

S-a observat că de vreo jumătate de secol încoace, artele și literatura se deplasează insistent spre terenul

filozofiei, nu împrumutînd metodele acesteia, ci propunînd prin intermediul experiențelor subiective concepții despre existență. În fond, clasicii Heladei procedau la fel, încît o tragedie de Eschyl și dialogurile lui Platon traduc, în ciuda distanțelor dintre ele, aceeași stare de veghe a omului antic față cu destinul. Modernii din zilele noastre, martori ai unei specializări tehnice extreme, care le fragmentează relațiile cu universul, descoperă la cei vechi o exemplară conștiință a totalității de unde seducția formelor poetice bimilenare. Comportamentul unui poet ca Ștefan Augustin Doinaș, mereu înclinat spre conexiuni între *eu* și *univers*, căutător pasionat de *înțeleșuri*, este al unui modern; în posesia unei culturi solide, el circulă familiar printre zeitățile corintice ori contemporane, o dată confundîndu-se cu mulțimea din *agora*, contemplînd istoria dinspre trecut către secolul al douăzecilea, altă dată privind din prezent spre trecut, cu o rece detașare. De la confesiunile din etapa 1941—1945 pînă la *Papyrus* (1974), pe traseul a peste trei decenii, referințele clasiciste au sporit în întindere ori în solicitări de profunzime, chiar dacă între timp poetul din *Omul cu compasul* (1966) și *Seminția lui Laokoon* (1967), s-a întreținut cu Hölderlin, cu Mallarmé, cu Rilke, cu Valéry, cu Gottfried Benn și alții, din care a și tradus. În pofida diverselor tentații și experiențe și a mișcării sufletești cu destule zig-zaguri, cu momente depresive și reacții tonice, Ștefan Augustin Doinaș rămîne în esență un poet de structură clasică. Un explorator mai degrabă cerebral, din familia lui Valéry, apropiere voind să sublinieze că în morfologia poeziei sale primează *spiritul clasic*, — nostalgia unei unificatoare. Semnele cu care operează el aparțin lumii concrete, totuși discursul poetic bate, nu o dată, spre abstract și generalizare

filozofică, spre un ritm universal ostil haosului și dereglărilor. Mai plastic spus, viziunile lui Ștefan Augustin Doinaș îl reprezintă ca pe un ascet, care, izolat în locuri pustii, înțelege să facă din exil un mod de limpeziri și meditație calmă. Cunoscător atent al lui Blaga (— acesta ardent, vitalist, îmbibat de mituri autohtone), poetul *Ipostazelor*, comentator al condiției umane, caută drumul *Nebănuitelor trepte* spre cosmic. În balade nu-l interesează epicul. Primează setea intelectuală stimulând reflecția; monologul devine parabolă, iar marea, dansul, orologiul, piscul intră într-o țesătură de simboluri. Capacitatea de autoiluzionare a unui poet e comparabilă, după Ștefan Augustin Doinaș, cu candoarea unui „negustor de zăpadă”, care la venirea primăverii „vinde nea”. Aparent fantast, crezând în visul treaz, negustorul simbolic ridică iluzia la nivelul sublimului :

*„Fără de milă, el își vinde marfa.
Apoi, fiind el însuși de zăpadă,
se-mparte tuturoră”...*

Printre divinitățile familiare lui Ștefan Augustin Doinaș întâlnim pe Apollo, pe popularii Orfeu și Euridice, pe Argus și Hercule, pe Ulysse și Penelopa, pe nefericita Niobe, pe îndureratul Laokoon, pe Dionysos și ceilalți. Așa-zisele principii ale cosmogoniilor clasice, în special Apa și Focul, se confruntă cu Vrajba și Destinul. Pentru a sugera o atmosferă mitologică, se vorbește de „prezența invizibilă a Moirei”, de Styx, de Septentrion, de „blînda Iris”, de „sfincși, himere, hidre”. Sînt convocați gînditori și învățați, între care Platon, Parmenide, Empedocle, Herodot; nu lipsesc Minciuna și Adevărul, personificate în modul celor vechi; ne solicită constelații și legende (Andromeda și Peștii). Fraza densă din *Balada schimbului în natură* (comparabilă ca limbaj cu

unele poeme de Al. Philippide) are o alunecare uleioasă, de o remarcabilă noblete. Corăbiile cartagineze transportă bunuri de o pitorească diversitate :

„Erau acolo : animale, rodii,
mademuri scoase de sub vechi custodii,
pocale, scuturi, tunici verzi, cu fir,
orez roman în vase egiptene,
oglinzi și scolopendre cu antene,
sandale, săbii, nasturi de safir ...“

Simbolurile trimit alteori la Ioan Botezătorul sau la fantastica pasăre Rock. Intervine la timp o retorică a rupturii, fluxul clasic fiind întrerupt de întrebările unui om al secolului al douăzecilea. În ipostază afectivă, poetul are un tulburător sentiment al antichității ; în ipostază lucidă, rațională, el se desparte de vechile structuri istorice pentru a privi în concretul imediat, mai precis în propriul său eu. Cine este el, poetul, în raport cu lumea și cosmosul ? Întrebarea capătă răspunsuri formulate diferit, dar unitare în fond. „Astăzi ne despărțim / cum s-ar despărți apele de uscat“ ... Apropiată de această confesiune din 1942, iată o alta din 1966 : „Eu și vechii greci / cu totul altfel ne trăim infernul“. Între timp, drama cunoașterii a luat alte proporții, mărind obstacolele de la om la astre : „Un zeu al hotarelor stă între noi ...“. Ideea revine obsedant și în *Nocturnă I* ; și în *Proximitate*, și în *Oedip și Sfinxul*. Perpetua întrebare : „Ce e dincolo de mine ?“, duce în *Proximitate* la sublinierea „analogiilor“ dintre om și univers :

„Am observat de câte ori privesc garoafa,
garoafele se întorc să mă privească.
Parcă s-ar spiona două imperii
Peste tristețea unui râu de sulf...“

Auzul dispune de o specială acuitate, încît cuvintele iubitei sînt „foșnitoare ca iarba“ ; pe plaje, „înecații foșnesc ca scoicile“ ; iarba „foșnește sub copaci“. Repre-

zentările zoomorfe și florale sînt utilizate constant în latura lor simbolică, încît „păsări mari“ duc mesaje erotice, iubita e „templu alb din solzi de fluturi“, „păunii umblă din țară-n țară“. Mistrețul are „colți de-argint“, cerbul „vibrează pe culmi sihastre“; plopii sînt „feștile“ ce se consumă, fructele dintr-un tablou „sînt un adio“... În labirintul existenței există căi primejdioase, greu de evitat. Cunoașterea lor e lăsată (în *Poteca*), precum la Blaga, în seama mitului :

„Numai ursul bătrîn
și căprioara rănită,
numai șarpele vătămat, și privighetoarea
fără de aripi
se tîrăsc pînă acolo,
transfigurate,
și cad“ ...

Lumina poeziei lui Ștefan Augustin Doinaș e obținută prin luptă. Conștiință dintre cele mai profunde ale epocii, el aspiră constant spre revelarea sensurilor majore ale existenței, dînd sugestiilor helenismului vibrație actuală. Potrivit metodei *medierilor*, Ștefan Augustin Doinaș se situează ca structură poetică între Blaga și Al. Philippide.

NICHITA STĂNESCU ÎN DOUĂ OGLINZI

Impersonalitatea, în sensul existențial pe care i-l dă, într-un remarcabil poem, Nichita Stănescu, reprezintă un mod al integrării totale în condiția umană. „*Poetul ca și soldatul / nu are viață personală*“, — ceea ce vrea să spună că vocea poetului este vocea umanității : „Să nu-l credeți pe poet când plînge, / Niciodată lacrima lui nu e lacrima lui“. Chiar și atunci când pare a se lăsa în voia cîntului gratuit, poetul *Necuvintelor* vizează revelații, forțînd, în numele speciei umane, porțile misterului. Limbajul monologic, literal, își extinde, așadar, aria. Te simți partener de dialog și martor, angrenat într-un cadru colocvial cu tranziții de la patetic la sarcasm și paradox. Poate că nici un alt poet al generației sale nu are, în același grad, obsesia întrebărilor (o confesiune se și numește : *Întrebări*). Excedat de conștiința contradictoriului, reluînd în zeci de variante eternele dezbateri existențiale („*Cine suntem ? / Unde suntem ? De ce suntem ?*“), Nichita Stănescu e în fond un neliniștit, dar unul care-și proiectează dramele pe un ecran universal, eliberîndu-se oarecum de ele prin raportare la destinul uman în genere. Dezbaterii tragice îi urmează un armistițiu ; revoltei îi succede un fel de candoare, vecină cu resemnarea. În acest timp, ochiul, obosit, continuă să sondeze „invizibilul răsărit din lucruri“. Senzații, sentimente, mistere sînt, în mare parte, incomunicabile. Cuvintele denaturează. Ce fel de martor e atunci poetul ?

Unul care, sfidînd obstacolele, alungînd cu mîna te-nebrele, se vrea un *éclaireur*. O conştiinţă în stare de veghe. Poezia constituie o tentativă de ridicare în absolut, durere sublimată. Puritatea visului, cristalinul, aerianul şi altele ca acestea se suprapun programatic urîtului, di-formului, teluricului, într-o mişcare de transcendere de o autentică nobleţe spirituală. Dicţiunea cursivă din *Oul şi sfera*, din *Necuvintele* şi celelalte volume reprezintă la Nichita Stănescu (care este un solar, un meridional) o victorie nu numai de ordin lexical. Dincolo de cuvinte, de limbajul explicit ori de relativitatea lucrurilor, este posibil un univers recompus la lumină rece, devenit obiect de contemplaţie. Suportul filozofic al volumelor din 1972, *Măreţia frigului* şi *Belgradul în cinci prieteni* rămîne cel cunoscut. În mari oglinzi, înclinate diferit, apar unele detalii complementare, însă atitudinile fundamentale nu diferă.

1.

Din cele patru esenţe care, după cei vechi, intrau în alcătuirea lumii (chinezii vorbesc de a cincea), la Nichita Stănescu primează două. În locul pămîntului găsim piatra, iar focul, în *Măreţia frigului*, lipseşte. Poetul se instalează în zonele alpine ale inteligenţei pure, circulă printre simboluri, aparent neutru. „Nu uitaţi : acum nu mi-e foame / nu mi-e sete. / Punctul meu de vedere e punctul pietrei“ — spune el în *Schimbarea la faţă*. Statistic, piatra revine în ipostazele cele mai numeroase : „Spune-mi, piatră, poate că tu, / poate că tu / eşti dumnezeu“ (*Plus unu mai puţin*). Apoi altă întrebare, la modul general, dar cu acelaşi suport : „Oare pietrele pe care calcă roţile şi caii / au ele vreun dumnezeu al pietrelor“ ? (*În landa de piatră*). Supremul bun al poetului, versul, e

comparat cu o piatră : „Crezi tu că seamănă cu o piatră, crezi tu ?“ (*Arătarea pietrei*). Sentimentele par reprimite, secătuite de palpitul vieții. Nici vorbă, refrigerarea aceasta a tentațiilor echivalează cu o asceză în spirit. „Ningea fără frig peste semne... / Eu v-am spus vouă să nu zburați — / le-am zis lor, / de ce ați vrut să vreți ?“ (*Singură vedere*). Teritoriile reci ale cugetării, unde inundă „mirosul de zăpadă“, sînt tărîmurile frigului, „putere mare / a lui unu în nerepetare“. Incertitudinea torturează. În *Frigul, sau a doua confesiune a răului visător* (un exemplu între atîtea altele), îngerul serii pune într-una „întrebările lui friguroase“. Iată, venind prin aerul sticlos, o astfel de întrebare :

„— Sînt cinci oglinzi dar numai una
îți oglindește chipul.
Care-i chipul tău ? Care ?“

Iarba, calul, capra, pasărea, îngerul sînt elemente ale unui univers fantomatic, odată martori, altădată interlocutori. „— De unde știi legenda asta / mă întrebă îngerul ?“ Sau : „— De ce nu mai vrei să fii ? / mă întreabă îngerul“. Sau, în altă parte : „— Dar tu, dar tu ce faci / zise îngerul...“

Primele versuri reprezintă, în multe poeme, un fel de enunț. Un *Strigăt* începe cu ecouri din Blaga : „Numai pe tine te am / pe lumea aceasta !“... Urmează apoi „explicația“. O *Vînătoare* începe cu : „Nici n-ați crede voi că pietrele / sunt copiii de aer ai păsărilor“. Cu o introducere similară se deschide alt poem, *Cireșar* : „Nimeni nu ne crede dacă sărutăm / pasărea în zbor, iarba înverzind“. A face palpabil miracolul, incredibilul, a da un corp senzației fulgurante este, precum la alții, marea aspirație a metaforei poetice. *Lecția de citire* continuă sugestiv ideea lui Blaga din *Rune* :

„Scriere este totul.
 Peștele e literă
 în alfabetul mării.
 O frază sunt păsările-n zbor.
 Totul e scriere.
 Totul este de citit.
 Piatra poate fi citită, —
 iar norii, ne spun o poveste.
 Stau singur și în gânduri, Doamne,
 iar gândurile litere îmi sunt“.

Finalul are linia unui psalm arghezian : „O, de-aș putea să te citesc, / O, de-aș putea să deslușesc / aceste stranii alfabete...“ În deslușirea sensurilor ascunse, limbajul poetului înregistrează performanțe, sintaxa sa fiind una din cele mai ingenioase. Iată-l făcînd cosmogonie (*Confesiunea răului visător*), adică dînd cuvîntului puteri de logos :

„Înainte, nu a fost nimic.
 Deodată nimicul a adormit
 și a început să viseze.
 Astfel s-a născut cifra zero.
 Nimicul a visat cifra zero.
 Cifra zero a adormit și a visat
 cifra unu.

Cifra unu a adormit și a visat iarbă și capre...”

Deși revelația e „un fapt de jale“, iar curiozitatea „o durere“, mirajul cunoașterii din *Cină* (unul din cele mai bune poeme din volum) ademenește neconținut. Absolutul e intangibil, drept care (ca în *Crești altă iarbă*) gîndirea merge în zig-zag, versul devenind gîngav. În practică, relațiile logice se întrepătrund cu elemente iraționale, cu ambiguități și formulări tinzînd spre *suprasemnificații*. Timpul, iubirea, moartea sînt niște aproximații, atîta vreme cît nici cifrele (*Matematică poetică*) nu pot comunica precis, exact. O perpetuă nostalgie a perfecțiunii însoțește cuvîntul și cifra, motiv elegiac intitulat

Doină : „Putem să ne spunem cuvintele, / gîturile rosti-
toare, nu și nu. / Putem să numărăm jivinele, / dar nu-
merele, nu...”

2.

Există atunci vreo salvare în lupta cu necunoscutul ?
Termeni uzuali, ca *știu*, *văd*, *aud*, sînt impregnați de mis-
ter. Propunîndu-și să facă „romanul unui sentiment”
(cum precizează subtitlul la *Măreția frigului*), Nichita
Stănescu aspiră să adauge limbajului un plus de sugestie.
Insuficiențele cuvîntului generează tristețe.

„Dacă mă înțelegei — bine.
Azi cît timp mă înțelegei voi fi bucuros.
Chiar fericit.
Dar numai azi.
Dacă nu înțelegei nimic, voi fi trist
iar către sfîrșitul serii, — melancolic...”

Desprins din substanțialul poem *Schimbarea la față*,
fragmentul traduce sentimentul fluctuant al incertitu-
dinii în fața realităților. Într-un colocviu cu îngerul
(acesta, simbolizare a celestului), apoi cu calul (simboli-
zare a necuvîntătoarelor de pe pămînt), verbul „a înțelege”
se confundă cu opusul lui, cu „a nu înțelege”. Neînțe-
legerea provine din lipsa de acuitate a simțurilor, de unde
precaritatea adevărului. Lui *văd* sau lui *aud* li se sub-
stituie un vag „mi se pare”, îndoiala adîncind prăpastia
dintre om și lucruri. Sînt milioane de moduri de a vedea,
ducînd la reprezentări infinite : „Ochi negri de cărbune
văzuți de alt copil, / cer mult noros văzut de libelulă, /
cal văzut numai de iarba cea păscută, / fulger văzut de
trunchiul fulgerat...” Care oglindă reflectă real ? Im-
presiile se dimensionează divers, în funcție de clipă.
Auzul uman dispune de mai puțină exactitate decît al
unor ființe fără verb : „Crește iarba și în timp ce crește /
mie nu mi se pare grozav că ea crește”. Cifrele rămîn

mute, lumina nu înlătură în totul taina : „Pune degetul pe cifră ! / Să fie aceasta un înțeles al pipăitului ? / Atîta lumină îți taie vederea, / pînă cînd îți pui geana / pe o rază de soare !... / Dar are aceasta vreun înțeles ?“ (Spre semn). Zeci de referințe de acest gen, se înscriu în *Măreția frigului* într-o amplă meditație despre urcușuri și căderi, privirea oscilînd între concretitudinea materiei și transcendent.

Pe lîngă carențele simțurilor și ale cuvîntului, de menționat un alt element ce relativizează totul : *timpul*, — forță care dislocă și modifică, accentuînd criza. O exemplificare poartă titlul *Comunicare* :

„Acum, chiar acum, cînd citești tu, cititorule,
cuvintele acestea,
viața mea curge în fața ta
și viața ta curge în fața cuvintelor mele“...

Tristețea „curgerii“, melancolia saturniană, deși mereu prezente, deși sugerînd limitele condiției umane, își estompează conținutul într-un mod particular. Repetiția duce la o familiarizare *sui-generis* cu *legea*. Poet al timpului vorace, Nichita Stănescu nu se încovoiaie sub presiunea acestuia. Nu e nici orgolios, nici umil ; drama lui Sisyf o privește la rece, de unde masca aparent neutră. Întrebării îi urmează răspunsul în stare de frig, adică depasionat, dedramatizat : „Timpul nu are greutate. / De ce încerci să-l cîntărești ?“ Destrămarea, dezmoștenirea, desperecherea, desfrunzirea, dezariparea și alte forme ale pulverizării (la care se fac trimiteri în poezia *Dezîngerirea*) dau curs, momentan, unui plîns intern. Intervine însă timpul, egalizînd, nivelînd, impunînd un *Ritm* universal, inexorabil. O secundă e o iluzie a eternității : „Pare că este și nu mai este. / Pare că aleargă și / a și alergat“.

Continuă și în *Măreția frigului* particularități stilistice din volumele anterioare, avînd ca finalitate lărgirea ariei de expresie. De remarcat, în acest sens, forțarea normelor gramaticale. Cititorul nedeprins cu lexicul și sintaxa lui Nichita Stănescu va nota în categoria construcțiilor insolite formulări de tipul: „*Foarte cîine-am vrut să fiu*“; „*Voi supune-naintînd, / sugrumîndu-se, / lucrul stînd / fiindu-se*“; „*tălpi tropăie ce m-aleargă / zîmbinde, către moarte*“; „*Mă voi împodobi cu un nimb / pe care-l are nimenele*“; „*Mi se face toamnă... / Mi se face iarbă... / Ah, veniți-vă / și muriți-mă...*“ etc. Păsările exultă „*zburîndu-se pentru întîia oară*“; sau: „*rămînem roșii în sînge, în foarte sînge*“... Trebuie să recunoaștem că procedeul nu e ferit de riscuri. Stranii, unele asociații deschid totuși perspective noi. Ion Barbu rămîne în urmă. Nichita Stănescu are și imitatori.

La prima vedere, celălalt volum, *Belgradul în cinci prieteni*, pare un colocviu mai degajat pe tema prieteniei. Nichita Stănescu și alți doi, poeți români, plus doi poeți sîrbi, — iată grupul celor cinci. Sociabilul Nichita Stănescu are replica adecvată; cuvintele stabilesc legături, unifică, focalizează, dar dincolo de elogiul amicitiei, de observat și aici situații-limită. Un surîs persiflant urmează tonului neutru. „*Nu ne născuserăm încă / și moartea era calculată / în computere*“. Absurdul existenței e de a sta sub semnul efemerului, fără speranța unui miracol: „*Paharele nenorocite / care sînt trupurile noastre, / doamne dă, doamne dă, / să nu le spargi chiar tu în mîna ta...*“ (*Puțină sticlă colorată*). Dispariția unei ființe devine fapt divers: «o floare» în mîna unei morți cu mult / mai mare“; o frîntură a unui corp „*cu un miliard de trupuri*“, în căutarea unui sens. Nu e tonic universul prin care peregrinează Nichita Stănescu. Însă nici fundamental deprimant nu este. Semnificațiile tragice se estompează, ca

urmare a obișnuinței cu anumite date existențiale ce trebuie luate așa cum sînt. Fericirea — este ea posibilă ? Și da, și nu : „Ah, cît de fericiți am fost noi doi, / ba nu, noi niciodată n-am fost fericiți“ (*Feding*). Înțelegerea se lovește mereu de obstacole. Cunoaște cineva oare cifrul secret ?

„Unde sînteți voi cei care sînteți,
iară voi cei care nu mai sînteți
unde sînteți ?“

(*Ritual*)

Cuvîntul e conjurat să-și lase „pata de neînțeles“, dar numai rareori miracolul este posibil. *A fi, a putea, a părea* implică mii de sensuri iar cumințenia celui ostenit de atîtea dileme e de a se instala în provizorat. Lupta poetului cu obscuritatea, pe care Mallarmé o întâlnea, tulburat, „în fondul primordial al tuturor lucrurilor“, nu se încheie totdeauna cu reușite, ceea ce nu înseamnă că el n-ar fi un foarte talentat poet. Nu o dată, atrag atenția jocuri facile ; frapează felurite contorsiuni gratuite și o iluzorie filozofare. N-ar fi exclus ca insistența în paradox și în special obsesia formulelor extragramaticale, — după ce procedeul a fost verificat în alte volume — să sfîrșească în manierism. Nu există însă creație, oricît de mare, fără umbre. Important e că în cele două oglinzi la care ne referim, Nichita Stănescu își reconfirmă posibilitățile. Pe scurt, discursul liric elevat prin cugetare, disponibilitățile verbale excepționale sînt calități ce-i asigură un loc de prim-plan în poezia de astăzi.

ÎNȚELESURI CONSTRUCTIVE

TIMP ȘI EVOCARE

Mișcat de eroismul începuturilor, Hasdeu, savant cu efigie romantică, se instala scriind despre geto-daci, într-un timp al reveriei. Exploratorul de arhive își asocia instrumentele literaturii. Puțin fior romantic în reprezentarea literară a trecutului nu strică, fie în proza de panouri ample, fie în teatru. Mitul, legenda și alte manifestări para-istorice, tentative de a pune o anumită ordine în povestirile despre om și destin, intră de drept în orizontul literaturii. Din unghiul de vedere al acesteia, să considerăm timpul istoric drept o infinitate de relații materiale și spirituale, în a căror dinamică lumea, națiunile sau simplii indivizi se angajează inexorabil, aspirând spre o afirmare plenară a posibilităților lor. Fluxul e continuu, deși există stadii lente, — de fapt epoci de acumulări pentru viitoare erupții. *Princepele* lui Eugen Barbu aparține acestui de-al doilea timp. Scriitorii de tip rapsodic, Sadoveanu de pildă, preferă un timp al eroicului, în limitele căruia istoria devine o înlănțuire de fapte memorabile. În fond, isprăvi cu nimb de epopee — *gesta* cum li s-a spus în poezia medievală — au fost pretutindeni. Renumele fabulosului Roland circulă pe teritorii ample, în versiuni franceze și germane, iar în *El cantar de mio Cid* transpare focusul gust hispanic pentru extraordinar. Semnificativă, fraza citată de Croce, ca provenind de la un general spaniol, ilustrează o anumită opțiune: „Spania cu *armele* ei, iar Italia cu *literații*

săi !...“ Dar dacă la florentinul Dino Compagni, în a sa *Cronică a faptelor întîmplate în timpul său*, suflul epic cedează pasul considerațiilor triste, în schimb portretele, invitînd la o filozofie a istoriei, sînt învestite cu un plus de umanism. Goethe era entuziasmat de eposul Nibelungilor iar Victor Hugo, neverosimilul Hugo dramaturgul, de episoade italo-hispanice, anglo-germanice ori franceze. La noi, elogiul faptei de excepție în balade, ține, precum în scrierile cronicarilor, de un criteriu etic, afirmînd imperativul de a opune vicisitudinilor istoriei o conștiință fermă. Fenomen psihologic de reținut, — de la reflecțiile grave ale lui Miron Costin pînă la Sadoveanu, stării de *jale*, mîhnirii sau tragicului (*cumplitului*), li se opune sufletul *tare*, legat de o morală a încrederii. „Să ne înarmăm pe dinlăuntru cu credință *tare* (se afirmă în *Frații Jderi*), dar pe dinafară să nu uităm a pune zale și a ținea în mînă sabie ascuțită...” Istoria nu e numai sentiment, ci și o succesiune de experiențe, de unde funcția ei normativă de conștiință-oglină. Moralismul costinian diferă ca formulare de acela al lui Sadoveanu, dar pe traseul a trei secole neîntreruptă rămîne încrederea într-o morală a faptei polarizante. Scepticismului pasager i se substituie progresiv un timp al pămîntului-mumă, generator de putere, încît, destinul ca forță necunoscută, lasă loc, grație tăriei, unui destin supus.

Sacrului teologic i se opune în legendele despre Ștefan cel Mare o sacralizare de ordin laic, profan, „sfințenia” devenind un etalon al omului-exponent, care dă tonul în „bătăliile jertfei”... Se ajunge la o „mitizare a prototipurilor istorice” (aspect comentat printre alții de Mircea Eliade), fenomen ce apropie pe unii protagoniști de acum cîteva secole de „vechii eroi mitici”. Personajului strict istoric i se suprapune un altul, mai rezistent la rostogolirea timpului decît originalul, totodată mai lesne inte-

grabil în conștiința națiunii, acționînd afectiv, modelator, în sensul exemplarității. Din temporal, mușatinul Ștefan trece în eternitate, într-o durată perpetuă, eroul alăturîndu-se, ca reper, astrelor. Iar cum oamenii manifestă o acută nevoie psihică de a înfrunta tranzitoriul, efemerul, caducitatea și efectele acestora, personajul eroic devenit mit reprezintă o *sfidare* prin fapte la adresa neantului.

Prin astfel de figuri monumentale, ceva din timpul infinit se integrează eficient istoriei, conferind temporalului ritm și densitate. Pămîntul fertilizat de istorie, purtînd însemnele luptei cu adversitățile, se constituie într-un punct de sprijin absolut, din care pornesc linii de forță diverse, afective și raționale, concretizate într-un sentiment al autohtoniei. Întrebările puse timpului sînt, în realitate, întrebări adresate pămîntului, matcă și martor, spațiu al continuității ; ritmurilor planetare li se alătură, prin oameni, ritmuri ale istoriei, a căror descifrare în paralel oferă existenței înțelesuri fundamentale. La Eminescu, ulterior la Sadoveanu, istoria națiunii în episoadele ei semnificative e obiect de solidaritate desăvîrșită și implicit de meditație asupra obîrșiei noastre, atitudini prin care voci noi se asociază cronicarilor. Eminescu se ridică, precum Costin, de la fapte particulare la reflecții generale privind sensul, valoarea și finalitatea realizărilor umane. Sadoveanu se menține la un limbaj rapsodic de sorginte populară, în care legenda, narațiunea, descrierea, anecdota, întreaga fabulație vizează mișcarea epică, punînd în lumină personaje oarecum canonice, stilizate în felul celor din balade ; sublimul și tragicul sînt, ca în poemele cavalierești, componente ale eroicului. Prin cronicari s-a demonstrat că literatura română începe cu o clară conștiință a istoriei. Eminescu și Sadoveanu, pentru a ne mărgini la valori incomparabile, adaugă argumentelor raționale vibrația interioară, de

adâncime, *re-făcînd* istoria și *re-prezentînd-o* ca atitudine în fața vieții. Vechimea reînvie în datele ei existențiale. Și unul și celălalt operează cu un nucleu de fapte reale, restrînse la minimul necesar, dezinteresîndu-se de detalii, refractari reconstituirilor laborioase. Autenticitatea o asigură fondul sugestiv de autohtonie, cumule de particularități respirînd în viziune, în perspectivele spre viață, revelîndu-se în gesturile și practicile milenare specific naționale. Pe un ecran imens, se mișcă oameni obișnuiți și oameni-simboluri, ca în *Scrisoarea III* sau în evocările sadoveniene. Prin rostiri precum: „Eu? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul...” vorbea Țara. În context similar, alt domnitor pune biruința oamenilor săi, la Vaslui, sub semnul soarelui. Țara e tot una cu „oamenii mării sale”...

2.

Pasionat de conexiuni și interpretări, — din documente istoricul de profesie extrage date, testimonii convertibile în argumente pentru reconstituiri riguroase. Pe marginea faptelor și reacțiilor unei epoci, omul de artă (scriitor, pictor, compozitor) *inventează*, încît documentul de arhivă, deși util, se alătură fanteziei. În fond, adevărul unuia nu diferă intim de al celuilalt, dar la oamenii de artă conștiința istorică își alătură în mod necesar *sentimentul, vibrația afectivă*. Acestea din urmă mai subliniate cînd în cauză e propria istorie. După sugestii din cronicile lui Holinshed, Shakespeare imagina conflicte istorice revelatoare, din care emană o intensă *poezie dramatică*. În prelungirea a douăzeci-treizeci de rînduri din Costin și Neculce, — Sadoveanu „inventa”, la rîndu-i, *Nunta domniței Ruxanda*, imprimînd detaliilor istorice precare *poezie epică*. Să nu ne angajăm însă în delimitări nete, de vreme ce, istorici și artiști, pot acționa ca struc-

turi spirituale apropiate. Nu cerea N. Iorga istoricilor „o natură de artist“? Nu-și dorea el, în prefața la a sa *Istoriologie umană*, „mai mult talent poetic pentru a fi mai aproape de adevăr“? Savantul, temperament ardent, romantic, vedea trecutul ca o enormă diversitate de fragmente pentru a căror unificare știința singură nu e de ajuns. Deliberat sau organic, el e un eminescian, înțelegând să imprime construcțiilor istorice *altitudine*, un sentiment al verticalității. Tinzând spre grandios și extraordinar, Eminescu a putut găsi în epoca începuturilor noastre un ritm eroic mitic, de unde dacismul lui ca expresie a unui timp exemplar, în contrast cu ritmul depresiv al cronicarilor aparținând altui timp. Dacă, ipotetic vorbind, Creangă ar fi fost în situația unui narator istoric, atenția lui s-ar fi concentrat asupra laturilor concrete, reprezentabile plastic. Chiar în basm, contemporanul lui Eminescu excelează în latura vizuală. Eminescu e, pe rînd, decorativ și reflexiv, concret și simbolic, înclinat spre simplitate și polifonic, — dînd visului treaz impulsuri spre mit. La rîndul lui, Sadoveanu, deși revendicîndu-se de la Neculce și Creangă, derivă, ca evocator al istoriei, din Eminescu, ale cărui ritmuri le adaptează propriei sensibilități. Același desen simplu, aceleași culori strălucitoare sau aburite, fizionomii energice sau apăsate de gînduri, reflecții despre o lume solară și unghiuri misterioase, — ca în *Bogdan-Dragoș*. Cortegiile princiare din *Frații Jderi* încîntă precum o frescă de Benozzo Gozzoli sau o pînză de Piero della Francesca, din același veac al Jderilor, cu personaje scăldate într-o lumină de basm.

Despre aptitudinea istoriei de a se preface „pe nesimțite în mit, pe măsură ce se îndepărtează de prezent“, citim în *Variété*, II : „Întreaga istorie nu e făcută decît din gîndiri, la care noi adaugăm această valoare esențial mitică cum că *gîndirile* respective reprezintă ce a fost“

(*Lettre sur les mythes*). Ce e de reținut de la Valéry ? Lucrurile nu trebuie luate în înțelesul lor literal, istoria necomportînd numai *gîndiri*. Dar că realităților li se adaugă cu timpul o aură de legendă, este adevărat. Lumea ca *humanitas*, aliaj de realitate cunoscută și de necunoscut, comportă zone explorabile cu exactitate și versante umbrite, de aici balansarea creatorilor între *știut* și *imaginat*: metafora cu care ei operează obișnuit, presupune asocierea gîndirii și sentimentului cu o fantezie fecundă. Întregind, potențînd, regroupînd fragmentele, artistul conferă ansamblului vibrație și ritm. Localizarea exactă și cronologiile precise, indispensabile în istoriografia propriu-zisă, cedează pasul, în artă, nevoii de reverie, de aprofundare ori de sublim. Despre protagonistul central din *Frații Jderi*, voievod al Moldovei, se spune că „are pecete pe brațul său drept și legămînt sfînt”; sacralizarea devine procedeu, „curtenii și noroadele” văzîndu-l ca într-un „nour”, sau „ca într-o lumină de *sfîntenie*”... Fresca astfel concepută nu solicită numai din exterior acționînd doar asupra ochiului, ci traduce nevoia de sublim în ordine reflexivă, spirituală, ca model în conștiință. Mitul lucrează lent dar sigur asupra miezului istoriei. Căci raportat la istorie, mitul este o formă de „amintire” a faptelor neîntîmplute, paradox prin care imaginația se eliberează de banalul cotidian. Făuritorii de mituri proiectează sistematic realitățile trecute în ideal, impulsionînd prin idealizare spre fapta de excepție. Istoria propriu-zisă implică o anumită densitate. Mitul izolează un aspect, o trăsătură de caracter, o soluție semnificativă.

Plasate în spațiul sentimental al iubirilor noastre, asemenea trăsături care vorbesc sufletului înduioșat exprimă, totodată, ceva din dinamica și specificul sufletului național în artă. Istoria e continuitate obiectivă, severă;

mitul e revelație discontinuă, fulgurantă, de ordin afectiv. Formal, o sintaxă, cea a istoriei, se bazează pe alte raporturi decât cealaltă, dar mobilurile, suportul intim, se întâlnesc în același punct. O istorie fără mituri e o istorie înghețată. A ști să reactualizezi mereu istoria, cu febrilitate, cu pasiune dar și cu liniște filozofică, iată o întreprindere care cere mai mult decât sudarea unor fragmente : un suflet vibrant. „Iubire de trecut“ și acea „natură de artist“, recomandate de Iorga.

3.

Din secolul lui Eminescu, pe lângă înaintași precum Negruzzi nu pot fi omiși, chiar într-o simplă schiță de cadru, reprezentanți din seria Alecsandri, Russo, Bălcescu până la ceilalți din seria Coșbuc, Delavrancea, unii comportându-se ca rapsozi, alții dând curs *memoriei trecutului* ca educatori, — toți manifestându-se *stilistic* în virtutea principiului retoric *docere-movere*... Cunoaștere și sentiment ! — bipolaritate, altfel spus dublă înrădăcinare în spațiul și timpul națiunii. Scrisul lor propune o angajare *in toto*, într-o *historia militans*. Literatură sub semnul soarelui și al focului, stimulând voința spre acțiune și construcție, în vreme ce la Miron Costin — aparținând altui nivel — contemplarea eșecului în istorie respiră tristețe : — „roata lumii“ nu se mișcă după gândul omului... Pe urmele lui Hasdeu și Alecsandri, un Al. Davila, ardentul Delavrancea, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, N. Iorga și ceilalți preferă istoria ca *spectacol*, deci ca acțiune concentrată, bazată pe alt sistem de metafore ; eroicul în genere devine pretext pentru probleme de conștiință, aspect aprofundat încă mai mult în dramaturgia epocii republicane. De menționat acum piese avînd în centru cîte un personaj monumental, de tipul Bălcescu de Camil Petrescu, *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Io*,

Mircea Voievod de Dan Tărchilă, *Procesul Horia* de Al. Voitin, *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga, în care mesajul patriotic se revelă în forme diverse. Parabola istorică pare a avea însă favoare specială. Între reconstituirile minuțiosului Camil Petrescu din mult prea vasta trilogie *Un om între oameni* și captivanta parabolă care este *Princepele* lui Eugen Barbu, se situează, ca tipologie, romane precum *Vulturul* lui Radu Theodoru, frescă amplă, sau scrieri mai degrabă cu bune intenții decât realizări propriu-zise. La Eminescu și Sadoveanu, modalitatea de prezentare era una panoramică, natura fiind implicată în acțiune. La unii scriitori din ultimul deceniu, cu orizont diferit, acțiunea e pusă între paranteze, accentul căzînd pe reflecție, urmărind relațiile dintre *permanențele istoriei* și *metamorfoze*, dintre arhetipuri și profilurile derivate, dintre timpul istoric și timpul epic, raporturile dintre protagoniști și mase, și altele ca acestea. Timpul mitic e adus în prezent și, invers, evenimente contemporane sînt proiectate din nevoia de distanțare într-un timp convențional. De la Arghezi și Zaharia Stancu pînă la Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru și alții, filonul istoric își exercită multiplu atracțiile. Dacă istoria se scrie „singură” prin oameni și fapte, literatura, *scriind-o a doua oară*, îi asigură un plus de relief. Scriitorul pune din nou viață acolo unde n-au rămas decît ecouri.

PERSPECTIVELE PROZEI ISTORICE

Lui Goethe îi aparține observația că, atunci când cineva își recapitulează biografia, devine liric. La scară amplă, fenomenul e aplicabil unui popor, istoria devenind o autobiografie colectivă. Ce sînt cronicile de acum trei sute de ani, decît niște confesiuni? — amintiri imprimare în memoria colectivă, dar relatate la modul individual. Înțelegînd să scrie despre „lucruri de casă“, adică despre evenimente interne, cronicarul exultă cînd țara regenerează în „lină căldură a soarelui“; ca revers deprimant, introspectivul Costin deplînge „cumplite acestea vremi (...) de griji și suspinuri...“ Însă prin intercalarea sentimentului în narațiune fraza își apropie spontan mijloacele literaturii. Fapt notabil, marii cronicari au avut înaintea renașcentistului Cantemir revelația unei istorii vii, văzută multifuncțional; prilej de meditație asupra existenței, mărturie a permanenței noastre, istorie devenită un soi de poveste a trecutului și o *imago rerum* cu virtuți artistice. Continuatorii, zelatori ai istoriei propriu-zise sau scriitori, toți care asemenea lui Eminescu și Xenopol au dat conștiinței autohtoniei dimensiuni noi, sînt datori într-un fel sau altul amintirilor cronicari. Sadoveanu rescrie, la rîndul său, episoade din cronici, păstrînd tehnica narațiunii liniare, cultivînd reliefurile xilografice sau monologul reflexiv. Metaforic vorbind, scriitorii solicitați în cărțile lor de probleme ale istoriei, bine-

merită apelativul de neo-cronicari, termen investit la noi — cu alte rezonanțe decît în Florența lui Guicciardini, în Franța lui Joinville și Froissart, sau în Englitera lui Holinshed...

1.

S-a spus că memoria conține o infinitate de amintiri în dezordine, de unde fiecare scoate la lumină altceva. A face operă de evocare istorică înseamnă, într-un prim înțeles, a pune ordine, a reliefa esențele, imprimînd timpului fugitiv, pîndit de neant, o durată nouă. Timpul personajului istoric se contractă, minutele devin dense, ardente, impresionînd prin puls și tensiune; un alt timp, al omului comun, se desfășoară liniar, fără capitole mari, înghițit de un mecanism nivelator. În fond, timpul rămîne principala dimensiune a istoriei. Dar nu timpul în sine, ca principiu filozofic, ci unul al concretului uman, transformator al lumii. În constatarea că „nu sînt vremile supt cîrma omului“, rostită într-un veac al decepțiilor („fum și umbră sînt toate...“), se recunosc urme ale unui fatalism cu rădăcini arhaice. La tragicul Georg Büchner, aceeași mîină a fatalității se substituia, acum un veac și jumătate, forțelor sociale, de unde concluzia pesimistă și abandonul din al său *Danton*: „*Puppen sind wir!*“ (Sîntem niște marionete). Timpul și Umanitatea — în dialog etern, caută moduri de conciliere, istoria fiind o succesiune de răspunsuri. Refractor inerției, personajul istoric înfruntă și provoacă; militant prin esență, el afirmă sau neagă în funcție de imperative ale comunității care-l produce. Destinului conceput ca voință transcendentă, el îi opune un timp al eroicului, tinzînd să reconstruiască lumea în forme schimbate. Față de răsturnările atribuite destinului orb, personajul monumental, arhitect al unei noi serii, pune în prim-

plan logica, necesitatea istoriei. Destinului-constrângere i se opune istoria ca eliberare. În atenția istoricului, prioritate au faptele vizibile, catalogate muzeistic ori arhivistic, verificate documentar; scriitorul merge mai departe, în invizibil, recompunând imaginar, din fragmente sau din nucleul de date revelatoare, epoci revolute. Pentru concizia formulării, să transcriem, în acest sens o frază a lui E. M. Forster: „istoricul înregistrează, în timp ce romancierul trebuie să creeze“ (*Aspecte ale romanului*, ed. rom., 1968, p. 52). Să ne spunem dar că un scriitor-explorator de istorie e, în felul lui, un *novelier* în accepțiunea inițială a termenului italic, — narator artist de știri și întâmplări. Chiar părăsind documentul riguros, el nu contravine flagrant realului, distanțarea fiind o modalitate estetică de a adăuga adevărului un plus de relief.

Înainte de alte condiții, proza istorică e *povestire*, iar calitatea de a fi povestitor antrenant nu e la îndemîna oricui. Pînă la Sadoveanu, nici Asachi, nici Hasdeu, nici Nicu Gane, nici Slavici n-au creat valori fundamentale. Nici Odobescu în veacul trecut, savant de prestigiu, n-a atins nivelul unui Negruzzi, maestrul solitar al genului. Mai toate scrierile pe teme istorice din veacul lui Eminescu, au avut un rol propulsiv, pregătind terenul pentru eposul sadovenian, în care balada își aliază ecouri din *Scrisoarea III* și sugestii din cronici. Povestitor prin definiție, autorul *Jderilor* și al *Zodiei Cancerului* își consideră lucrarea de sfîrșit, *Nicoară Potcoavă*, drept *povestire istorică*, nu roman. Ce motive vor fi determinat pe creatorul de fapt al romanului nostru istoric, la aproape o jumătate de secol de la publicarea *Șoimilor*, să adopte un calificativ restrictiv? În practică, părintele lui *Potcoavă* rămîne și în *Baltagul* și în alte opere un povesti-

tor de excepție. Totuși *Baltagul* și *Frații Jderi* trec drept romane. În *Nicoară Potcoavă*, Sadoveanu pare să fi văzut o confesiune travestită, opera fiind o expresie a senectuții melancolice; intră în joc convenția naratorului martor, ca în *Hanu-Ancuței*. Sadoveanu se vrea martor, — un oricum, ci unul implicat, părtaș afectiv la evenimente, accentul căzînd pe ideea de ritm tragic. Tehnica naratorului e aceea a povestitorului oral, încît nu cuvîntul scris sare în ochi, ci timbrul elegiac, îmbinat de mîhniri. „De la adormirea bătrînului Ștefan Voievod, părințele Moldovei, trecuseră șaptezeci și doi de ani. Urgii felurite se abătuseră asupra țării...” Acesta e limbajul, comparabil nu numai cu tonul lui Neculce (cum se tot afirmă stereotip), dar și cu acela al lui Miron Costin, ecoul reflexiv subiacent fiind categoric costinian... Pe scurt, farmecul rostirii stă atît în cuvinte, cît și îndărătul cuvintelor: în aerul liric-filozofant, adecvat unui prezent perpetuu. Sadoveanu adaugă faptelor consumate o briză de etern; făcînd legătura între cunoscut și tainic, povestea își pune amprenta în vorbirea emoționată.

Istoria, observă Manzoni, oferă cercetătorului „evenimente”, date privite din exterior. „Dar ce au înfăptuit oamenii; ce au gîndit; sentimentele ce au întovărășit chibzuielele și planurile, succesele și catastrofele lor; cuvintele cu care au încercat să-și impună pasiunile și dorințele lor pasiunilor și dorințelor altora, cuvintele cu care și-au strigat mînia, și-au revărsat tristețea, cu care, pe scurt, și-au dezvoltat individualitatea: peste toate acestea istoria trece aproape tăcînd; și tocmai acesta este tărîmul poeziei” (apud G. Lukács, *Specificul literaturii...*, ed. rom., 1969, p. 252). La Sadoveanu, istoricitatea evenimentială respiră autenticitate, mișcă și convinge, în felul în care o construcție polifonică beethove-

niană atrage și reține, integrînd afectiv în matca ei. În *Nicoară Potcoavă*, adevărul istoriei e în același timp adevărul poeziei.

Toate acestea duc la constatarea că proza istorică implică o sumă de semnificații și de suprasemnificații, ultimele traducîndu-se în reacții greu, dacă nu imposibil de exprimat. Devenit protagonist al unui roman, personajul caracteristic poartă istoria în el însuși ca pe un întreg. Nu e neapărat nevoie ca acest personaj să se numească Ștefan cel Mare, Nicoară Potcoavă sau Bălcescu pentru ca impresia de istoricitate să fie deplină, drept care Georg Lukács observă că „întîmplări ce nu s-au desfășurat de fapt niciodată în istorie“, precum acelea din *Hamlet* sau *Regele Lear*, pot sugera impresia de adevăr; un „destin personal“ încarnat de un personaj elocvent poate comunica veridic „impresia unei mari cotituri istorice“. Nu există „principial“ nici o deosebire între romanul istoric și „romanul în genere“, precizează teoreticianul citat: romanul istoric „nu constituie un gen sau subgen de sine stătător“. De reținut o altă idee subtilă: „clasicii romanului istoric au reprezentat marile figuri ale istorie întotdeauna drept personaje secundare“, pe cînd în teatru e necesară prezența de prim-plan a personajelor principale (*Op. cit.*, pp. 259, 268, 270). Cum se explică în roman rolul dominant al individului mijlociu, „universal istoric“, față de personajul de excepție? Un personaj mijlociu, afirmat pe fundalul evenimentelor, crescînd organic, odată cu ele, intră de drept în fluxul unor acțiuni inexorabile. El, personajul mijlociu, nu vine din afară, ci este însăși consecința necesității istorice, exprimînd o tendință a societății. Asistăm oare la disoluția personajului principal în evenimente? Nu acesta e cazul. „Personalitățile însemnate (argumentează G. Lu-

kács) pot fi prezentate în așa fel, încît trăsăturile lor să capete doar expresie interior morală, ele trebuie prezentate în asemenea chip, încît tocmai contrastul dintre banalitatea meschină a vieții și însemnătatea pur intensivă a omului, inadecvarea dintre om și acțiune, dintre elementul interior și cel exterior să definească farmecul specific al romanului...“

În paranteză fie spus, teatralizările sau ecranizările după romane nu au decît rareori șanse de afirmare, chiar dacă principial ele devin spectacole instructive. Prezența intensivă, concentrată la maximum, pe care o implică personajul de dramă, nu poate veni dintr-un roman, — gîndit la modul epic, analitic ori altfel. Nici pe departe, *Frații Jderi* de pe ecran nu exprimă (și e păcat!) nici poezia, nici respirația epopeică a capodoperei literare. Ecranizările izbutite nu țin de respectul ritmului românesc; un scenarist care nu-și ia libertăți, potențînd sau eliminînd cînd e cazul, adaptînd potrivit propriei personalități, cade în platitudine.

Pentru a rămîne la un reper strălucit Sadoveanu face oarecum abstracție de documente, permițîndu-și să inventeze în direcția posibilului. Din puținele date provenind de la Grigore Ureche, rezultă că Ion Potcoavă (rebotezat de prozator drept Nicoară) „s-au fost făcînd fratele lui Ion Vodă“, (deci a mistificat), s-a angajat în bătălii cu Petru Șchiopul, a mers de la Bar la Chiev, ulterior ajungînd domnitor la Iași și sfîrșind prin decapitare în „Țara Leșească“. Nimic în plus. La Sadoveanu însă, Potcoavă devine simbol al libertății naționale, întruchipînd jertfa, conștiința patetică, eroicul. Cum un simbol traduce simplu, rezumativ, o realitate incontestabilă, puțin interesează sub aspect literar dacă Nicoară Potcoavă a existat realmente sau nu; esențial e că personajul sadovenian sugerează veridic dezbaterei

și frământări dintr-o Moldovă sfîșiată, la sfîrșitul celui de-al șaisprezecelea secol. Identificîndu-se în totalitate cu mulțimile, el se proiectează în forme memorabile pe ecranul timpului istoric, — vede și e văzut de alții într-o desfășurare spectaculoasă, panoramică. Alte personaje, toate de ficțiune, între care fratele mezin Alexandru, Presvitera Olimbiada, israelitul Cubi Lubiș Filosof, caza-cul Elisei Pokotilo, diacul valah Radu Suliță, hatmani, hangii, vînători ,călăreți, demnitari poloni, se grupează într-un amplu *spectaculum historiae*, dîndu-i anvergură și ritm. Zeci de fragmente sînt prinse în încheieturi, articulate liber, accesoriul fiind lăsat deoparte, narațiunea căpătînd o cadență particulară iar auditorii (respectiv cititorii) participînd la un ceremonial cu ecouri afective durabile. Pendularea de la particular (Nicoară Potcoavă) la general, împletirea faptului ocazional cu permanențele, amestecul de real și legendă, interferențe de alt gen își manifestă coerența în ansamblul operei, demonstrînd că eforturile converg în „visul” de libertate.

Se vorbește neconținut de încleștări și violențe, de remarcat totuși frecvența cu care se repetă termeni ca *blînd* și *blîndețe*. Contrar principiului tragic nitzscheian din *Originea tragediei*, la Sadoveanu absența reacțiilor paroxistice, care la cei vechi anunțau ruperea echilibrului, reflectă o altă practică umană. O filozofie românească. Imaginația naratorului, evident, e a unui romantic, limbajul însă, calm, întors adesea spre interior, e al unui clasic. Cruzimile sînt puse între paranteze, surdinizate, schițate de la distanță ca în drama clasică, în primul plan trecînd omenia. Triumfă astfel geniul etnic, încît între matricea stilistică națională (moldovenească în special) și temperamentul scriitorului acordul e perfect. Și în privința mijloacelor de expresie, să se remarce ca la Eminescu în poemele dacice, primatul elementelor

sensoriale cromatice. Nu liniile, contururile, sau fizionomiile rămân întipărite în memoria cititorilor, ci efectele de culoare, o arhăitate gingașă, secvențe cu irizări de mit.

2.

Nici un scriitor autentic nu se aventurează gratuit în arhivele Evului-Mediu ori în culisele diplomatice de acum o sută de ani. Ce răspunsuri oferă însă romanele-fascicolă relatînd amorurile Lucreției Borgia ori romanul britanicului Bram Stöcker despre un *Dracula* vampir, dezlănțuindu-se atroce în castelul lui din Carpați? În literatura cu resorturi istorice ne căutăm obîrșiile sau descifrăm un trecut fluid, hotărîtor pentru destinul națiunii. Nu interesează nici senzaționalul, nici fabulosul, ci un *atunci* cu ecouri în *prezent*. O astfel de literatură arată că timpul unui popor nu trebuie înțeles atomistic, parțial, ca o succesiune de fragmente, ci ca totalitate semnificativă, revelatoare. Trebuie să ne „zguduie” ideea că o istorie concepută ca memorie a timpului națiunii e altceva decît „un moment al istoriei naturale”. Mikel Dufrenne, filozof al artei, se referă la experiențe nu numai neuitate, dar și cu valoare accentuat umană: „Nu e suficient ca experiența să se graveze în noi ca o amintire de neșters, e necesar ca ea să ne transforme și să ne orienteze viitorul” (*Fenomenologia experienței estetice*, ed. rom., 1976, pp. 83—84).

S-a afirmat că în literatura de evocare arta concordă cu știința, „istoricul devenind artist iar artistul istoric”... Lucrurile trebuie privite cu discernămint. Cîți istorici au devenit în adevăr „artiști”? Scriitori care să posede o veritabilă erudiție istorică, — asta da, e mai lesne imaginabil. Reconstituind atmosfera insurecției transilvane inspirate de Gheorghe Doja, I. D. Mușat uti-

liza în *Răscoala iobagilor*, acum un sfert de veac, cunoștințe istorice interesante, aducînd în scenă fețe imperiale, mesageri ai Vaticanului, grupuri de tîrgoveți, negustori, cortegii de șerbi. Expunerea rămîne, regretabil, la nivelul descrierii istorice de manual didactic: „Orașele se mai bucurau de oarecare autonomie, își mai păstrau încă privilegiile cîștigate cu multe stăruințe și jertfe, dar dincolo de zidurile lor magnații stăpîneau pămîntul cu toată suflarea de pe el. Corvineștii și partida lor populară s-au sprijinit pe orașe și meșteșugari, pe țăranii liberi, pe micii nobili și chiar pe iobagi, opunînd puterea mulțimii puterii seniorale (...). Orașul avea în fruntea sa un sfat, ales de orășeni...” (pp. 7, 9). Tot o răscoală are în vedere Oskar Walter Cisek în *Pîrjolul*, a cărui versiune originală, în germană (*Reisigfeuer* 1960—1961) avea să fie primită elogios în edițiile de la Berlin și Zürich. La Abrud, la Cîmpeni sau la Clopotiva, la Aiud ori la Zlatna, la bîlciul din Hălmagiu ori în Viena anului 1784, iobagii transilvăneni își afirmă dreptul la libertate. Horia poate fi văzut în capitala imperiului, la „cancelaria împărătească pentru Transilvania”; Cloșca se înfruntă la Sibiu cu guvernatorul. Din documente se extrag linii mari, în rest fantezia lucrînd la conturarea unor personaje posibile, neconvenționale, de unde situații fără aureolă de legendă. La Viena, într-un cartier de margine, cineva roagă pe Horia „să ajute la descărcatul unei căruțe cu snopi de paie”, fapt banal. În timp ce guvernatorul Brukenthal îl lasă pe Cloșca să aștepte, acesta se întreabă „dacă n-ar fi poate mai bine s-o șteargă (...) și să-și asigure astfel libertatea”, mai ales că în piața de „păsări cîntătoare” îl așteaptă soția, Marina, — de a cărei virtute nu este sigur. Crișan pizmuiește pe Marcu Giurgiu, însoțitor al „crăișorului” Horia la împărăție, dar simulează nepăsarea; — pe scurt, lui „niciodată nu i-a

trecut prin minte (...) să lase baltă meseria lui de dascăl" și să umble „prin ploaie, pe drumuri și șosele desfundate, pînă hăt la Viena...". În toiul răscoalei, Crișan vede în Horia un conducător („Eu nu-s decît un fel de ajutor al lui"), dar „abia stăpînindu-și trufia" își prinde la șold un iatagan.

Față de alte evocări, romanul lui Cisek frapează prin densitatea amănuntelor revelatoare, comparabil în acest sens cu Rebreanu din *Răscoala*. De remarcă, în raport cu alte opere de Cisek (bazate pe simboluri, cu personaje fără trecut, misterioase, supradimensionate), accentul nou venind din istorie. Un Joseph Marlin, prozator transilvănean de limbă germană, scrisese o narațiune, *Hora* (=Horia), rămasă peste un veac în manuscris. Tipărită în 1957, povestirea neștiutului Marlin, cu scene de masă, intrigi și conflicte de clasă, pare să fi atras atenția lui Cisek, care citează doar modelul Heinrich Mann din *Henric IV*. Posibile sînt și unele sugestii de la *Joseph și frații săi* de celălalt Mann, — Thomas.

Un prozator oarecum specializat este Radu Theodoru. Primul volum din *Brazdă și paloș*, reconstituind atmosfera social-istorică a epocii lui Mihai-Viteazul, apărea în 1954. Raporturile cu Casa de Austria, cu Bathory ori cu puterea otomană, divanul, tîrgoveții, rumânii, oșteni și curteni, personaje reale și de ficțiune, intrigi și eroisme, scene patetice și bătălii, numeroase tablouri de gen fac obiectul unei întinse narațiuni epice, cu reliefuri și ticuri amintind popularele proze romantice. Portretistul are însă simțul culorii, etnograful a studiat moravurile europene, de unde detaliile de ceremonial feudal, sugestiile privind vestimentația ori stilul de viață. Limbajul diplomatic și acela al relațiilor secrete, ecourile culturii renascentiste, activitățile diversilor călători și mesageri apuseni, — iată

unghiurile în care romanul atrage atenția. Inadvertențe există totuși. Dintre intriganții italieni, unul exclamă anacronic : „Madona ! Ce romantic ...” *Romantic* în epoca lui Mihai Viteazul ? Dar termenul avea să intre în circulație după două secole, în legătură cu romanul *Manon Lescaut*. Aceeași lume de sfârșit de Renaștere apuseană, de căutări febrile anticipând la noi un suflu dinamic, pre-renascentist, formează obiectul tetralogiei *Vulturul* (1971—1974), un fel de „Mihaidă” modernă, de construcție amplă, cu sute de personaje, adâncind perspectivele primei versiuni. Episoade valahe sau transilvane sînt urmăriți în ecourile lor externe, în Polonia, în cercurile diplomatice austriece, în sfere italiene sau la Poartă ; „scrisul nobil, energic, avîntat”, dintr-un mesaj al principelui român, declanșează în conștiința lui Sinan „un război al nervilor, unul psihologic, pe lângă cel adevărat al fierului” ; finalul de veac nu se reduce însă la războaie și scene solemne de palat, — acestea văzute în spiritul panoramării cinematografice ; tablouri tîrgoviștene alternează cu baluri somptuoase în medii nobiliare transilvane ; în obiectiv se succed grămătică de cancelarie, dispute teologice, intrigi de curte, bătrîne practicînd vrăjitoria, mesaje în latină, dialoguri italo-hispanice. În Spania, un dramaturg scrie o piesă despre principele român ; la Toledo s-a instalat un pictor grec, viitorul El Greco. File de cronică, pagini de pseudo-reportaj, considerații de aspect eseistic privind etica, psihologia, artele, mentalitățile arhaice ori noutățile vremii, coexistă cu portrete individuale și de grup, cu detalii privind arhitectura, armata, relațiile de clasă, costumația, moravurile. Un dialog al simbolicului *vultur*, autor al unirii politice de la sfîrșitul secolului al șaisprezecelea, cu un diplomat în vestmînt de cleric catolic, revelă suportul acțiunilor principelui :

„— Ai tulburat *statu quo*-ul de toți acceptat (declară omul imperiului de la Viena). Turci, imperiu, Polonia (...). Tu ai creat un regat care i-a înspăimîntat.

— Aici este greșeala ta, *padre*. Nu l-am creat. El ființa dinaintea creștinismului. I-am dat conștiință de sine și făptură «juridică», cum îți place să spui.

— Episcopul tău mi-a înmînat azi dimineată un Memorandum, cu această veche istorie pe care însumi o știam pe jumătate.

— Citește-l și ai s-o știi pe de-a-ntregul. Nu va fi pace la Dunăre, atîta vreme cît popoarele ei nu vor fi de sine libere și întregi . . .“ (vol. IV, p. 212).

3.

Dacă la Sadoveanu fantezia se manifestă în libertate, dacă personajele evoluează stereotip între natură și „bătăliile jertfei“, Camil Petrescu stă în dependența documentelor, acestea utilizate cu rigoarea unui om de știință. Autorul tripticului *Un om între oameni* e un *scriptor cum libro*, creator de tip cerebral, înconjurat de cărțile altora pentru a scoate din ele dovezi certe. La autorul lui *Nicoară Potcoavă* autenticitatea derivă dintr-o deplină identificare a rapsodului-martor cu personajele. Sadoveanu își conduce eroii cu autoritatea unui prestigios director de scenă; la Camil Petrescu, dimpotrivă, personajele conduc pe autor, care, aspirînd să fie perfect obiectiv, își ia o distanță, comportîndu-se numai ca observator. Autenticitatea, la Camil Petrescu, este tot una cu adevărul. Într-o piesă ca *Danton*, potrivit caracterizării dramaturgului (din *Addenda* la „*Falsul tratat*“), „grija respectului adevărului a fost împinsă poate pînă la exagerare . . .“. Replicile, reacțiile, cadrul general fuseseră meticulos verificate printr-o informație de bibliotecă istovitoare. Metoda e reluată întocmai în *Un om în-*

tre oameni, romanul fiind conceput ca o *reconstituire* a evenimentelor social-istorice dintre 1821 și 1848. Sadoveanu se bazează pe sensibilitate, comportându-se ca un *voyant*-moralist, cu înclinare spre decorativul în frescă; eminamente reflexiv, evocatorul lui Bălcescu procedează asemenea unui om de laborator, utilizând lupa și microscopul, izolând legenda de adevăr pentru a construi în relief. Fascinația sadoveniană vine de dincolo de orizont, dintr-o lume a arhetipurilor; este fascinația romantică a lui Eminescu într-o altă viziune. Camil Petrescu exercită la rîndul său un fel de *captatio* de ordin realist, muzeal, ideea fixă a prozatorului fiind spectacolul în lumină diurnă. „Mi se pare că un roman istoric trebuie să găsească modul de a unifica necesitățile epicului cu necesitățile adevărului istoric (— declară el în *Un om între oameni*, III). De felul soluției date acestui mod problematic depinde și soarta romanului istoric...“.

Sadoveanu e vizionar intuitiv, recompunînd istoria prin mijlocirea fanteziei; epicul sadovenian e, de fapt, un lirism travestit. Bălcescu, personajul simbol al patruzecioptismului muntean, e un „suflet tare“ în alt mod decît Nicoară Potcoavă, avînd mai mult decît o conștiință empirică a datoriei. Iată cum vorbește Potcoavă, oșteanul reflexiv: „După ce se va priboli lumea de lingoaarea în care se află, apoi să știți că se vor naște oameni noi care vor clădi o lume mai bună. Înflori-vor flori și se vor pîrgui holde pe gunoaiele trecutului. Noi nu vom mai fi. Dar pînă atunci să lucrăm pentru dreptate, să împlinim poruncile pe care le avem...“. După aproape trei veacuri, limbajul lui Bălcescu exprimă un alt nivel. Acționînd în numele rațiunii istorice, devorat de ideea de responsabilitate lucidă, bazată pe evoluția a „șase secole de istorie românească“, eroul respiră în același timp un elan contagios, destinat să înflăcăreze masele populare.

Într-o nuvelă concisă, „Iubita“ lui N. Bălcescu, același personaj, evocat de G. Călinescu, se autocaracteriza drept un romantic frenetic : „În mine arde o flacără...“. Și G. Călinescu și Camil Petrescu pun în valoare „impresia de spiritualizare prin aspră asceză“, respectiv fizionomia de „ascet“... În privirea eroului său, Camil Petrescu remarcă o „hotărîre de dincolo de clipă...“. Tehnica romancierului din *Un om între oameni* se sprijină pe un pluriperspectivism spectaculos, biografia Bălcescului și a căzușilor încrucișându-se în sute de direcții, pe fundalul epocii, într-un București cu „soarele“ artistice, ședințe literare, petreceri la curte și incendii, cu meșteșugari și mulțimi aderînd la revoluție, acțiunea mutîndu-se odată peste Olt, altădată la Mînjina ori în Transilvania sau departe peste hotare, într-o rețea de secvențe mozaicale. Comparat cu *Un om între oameni*, romanul lui Cezar Petrescu *Ajun de revoluție 1848* e cu totul fără viață. De regretat e că ampla construcție a lui Camil Petrescu n-a avut răgazul unei decantări.

De altfel tendința spre amploare e aproape generală, doar Sadoveanu cu al său *Nicoară* și puțini alții făcînd excepție. Mai toate romanele menționate numără de la o mie de pagini în sus, unele atingînd chiar două mii. Romane-fluviu ca *Un om între oameni*, *Vulturul* și celelalte depășesc de cincisprezece-douăzeci de ori dimensiunea *Baltagului*, ceea ce demonstrează că epica istorică e pîndită de riscul diluării. Poemele homerice rămîn cu mult sub dimensiuni ca acestea. Torturat de ambiția totalității, Camil Petrescu a voit să facă din trilogia sa o *suma temporis*, film conceput ca „resurecție integrală“ cum ar fi spus Michelet. În acest caz, romanul istoric vizează nu numai reconstituiri minuțioase, el fiind deopotrivă și epos, și meditație despre existență ; un astfel

de roman devine muzeu imaginar și voce a conștiinței. Din „mantaua“ lui Sadoveanu au ieșit mai toți autorii de „muzee“ istorice mari sau mici. Alții au mers pe urmele *Mușchetarilor* lui Dumas; figurația stereotipă, grandilocventă, excesul de aventură derivă alteori din Walter Scott ori din Sienkiewics. Un *Mitruț al Joldii* (I, 1953; II, 1954) de C. Ignătescu, credincios lui Ion Vodă, e un *miles gloriosus* de un retorism amintind vechile *gesta* folclorice. Dominat de vrafuri de fișe, B. Iordan (autor al unui *Decebal*, — 1941 — conceput ca „preludiu la o mare epopee“) nu imprimă suflu dinamicii Vladimirescu și mișcării antifeudale de la 1821. Prea multă insistență în detalii; în *Zile și nopți în furtună* (I—III, 1959—1961), contrar titlului, secvențe parazitare onstacolează ritmul. Să cităm și alte nume, între care Mihnea Gheorghiu cu *Ucenicia cărturarului* (1955), Vlaicu Bîrna cu *Romanul Caterinei Varga* (1960), Nicolae Deleanu cu *Nedeia din Poiana Miresii* (I, 1955; II, 1958), Ion Marin Sadoveanu cu *Taurul mării* (1962). Spații întinse își așteaptă rapsozii.

Există, pe de altă parte, o proză de nuanță paraistorică: în *Princepele* lui Eugen Barbu, în *Pentr-un hoț de împărat* și *Hurmuzul jupîniței* de Dominic Stanca; tratate liber, evenimentele devin pretexte de meditație. Cuceritoarea rememorare a climatului fanariot din *Princepele*, fără a se sprijini pe figuri reale, fără precizări cronologice, poate fi pusă în legătură, ca metodă, cu unele drame din ultima vreme. Protagonistul romanului (dintr-o galerie de *principi* decadenti, de incredibilă corupție levantină), înconjurat de libertini fără scrupule, într-un spațiu crepuscular, agonie, simbolizează apusul unui feudalism sumbru, în timp ce la polul opus un Ioan Valahul, alt personaj simbolic, așteaptă îndurerat un timp al răs-

turnărilor reparatoare. Deși pare a povesti de la distanță, degajat, tehnica montajului presupune la Eugen Barbu o vie participare. Narator patetic, el e mereu implicat, un căutător de explicații din perspectivă modernă, o conștiință funciar ostilă absurdului. Dar *princepele* e tot una cu absurdul; un infernal instrument al răului. Dezacordul dintre *princepe* și *popor* e radical, absolut. Tiranul nu pricepe nimic din comuniunea intimă a oamenilor „cu tot ce-i înconjură, fie că era frunză, fie că era vită“, nici valoarea afectivă a unui manuscris pe hîrtie de bumbac, la care înaintașii lui Ioan Valahul au lucrat smeriți „spre cinstea neamului și-a lui neuitare...“. Princepele „știa numai că are înaintea-i o mulțime ce se numea popor, adică oameni pe care el îi cîrmuia de mai mulți ani, dar asta i se părea ceva cu totul abstract...“. Drame precum *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu și altele revelă frapante analogii de viziune cu *Princepele* lui Eugen Barbu. De remarcat aceeași tendință spre interioritate, cuvintele sugerînd nu atît mișcarea exterioară, cît grave înțelesuri filozofice, o amplă meditație asupra istoriei. Piesa lui Al. Popescu propune, ca și romanul lui Eugen Barbu, o „istorie apocrifă“, adecvată unor pretexte de fabulă, parabolă ori reflecție. Și în piese, și în roman timpul invită la explorări de adîncime, inșii căutînd raporturi între eroism, destin și eternitate. Unul sau mai mulți însingurați cugetă pe marginea realităților tragice, văzînd în istorie o experiență existențială de interes colectiv, de unde tensiunea, privirile cercetătoare în vederea unor puncte de sprijin. În personajele exponențiale, conștiința neîntreruperii istoriei noastre este una din certitudini; în gîndirea lor, ideea de jertfă condiționînd libertatea istorică stă, ca în legenda meșterului de la Argeș, la temelia edificiului național care este Țara.



Cu toate că pivotează în jurul unor evenimente istorice (1907, cele două războaie mondiale, eliberarea), alte scrieri rămân în sfera largă a socialului. Se integrează în ceea ce germanii numesc *Zeitroman*, — romane ale unei epoci — diferențiindu-se prin compoziție, personaje și perspectivă de romanul istoric propriu-zis. Fiind limpede că nici *Răscoala* nici *Întunecare*, nu sînt romane istorice, care e atunci profilul unor volume precum *Descult* și *Jocul cu moartea* de Zaharia Stancu, *Șoseaua Nordului* și *Incognito* de Eugen Barbu, *Delirul* de Marin Preda, *Zilele vieții tale* și *Lanțuri* de Ion Pas? Și în acestea din urmă, și în *Războiul*, *Ion Săracu* de Cezar Petrescu, în volume semnate de Laurențiu Fulga, Aurel Mihale și alții istoria rămîne în filigran, un impuls pentru construcții cu profil variat.

În esență, ce reactualizăm din istorie? Și cum reactualizăm? Proza în discuție nu se poate mărgini la variațiuni în genul filmelor *western*. Istoria trebuie să fie motiv de reevaluări și sondaje, acces în profunzimile deținătoare de înțelesuri fundamentale. Sadoveanu, la care revenim încă o dată, a sesizat precaritatea limbajului emblematic-alegoric din *Șoimii* debutului său; după o jumătate de veac, în *Nicoară Potcoavă*, nivelul imaginar e dublat de unul realist. Melancolii, îndoieli, reflecții despre destin se substituie bravurii ostentative; prin revelarea unor curenți subterani, personajele devin mai umane. Prozatorul și-a dezarticulat singur schemele, făcînd din protagonistul versiunii ultime un om de arme capabil de eroisme și un reflexiv, — poate prea filozof în raport cu sfîrșitul secolului al șaisprezecelea. În limitele romantismului hugolian epicul poetic tindea spre monumental; romanul convenabil timpului nostru are nevoie nu numai de monumentalitate, pretinzînd în

mod expres portrete psihologice. chiar radiografii care să transgreseze din vizibil în invizibil. Nu doar grefe analitice, ci analize complexe sînt de așteptat. Literatura cu suport istoric e — cum observa un comentator dramatic — și *evocare* și *invocare*, adică și reconstituire și atitudine. *Istoria ieroglifică* ilustra, cu mult înainte de Eminescu și Sadoveanu, funcția iradiantă a celor doi termeni.

Un peisaj marin văzut de ochiul unui pictor comportă reflexe heliotropice, pe care observatorul de rînd le ignoră. Scriitorului i se cere să vadă în istorie astfel de reflexe, cu precizarea că arta sa interesează prin unghiul de *refracție* propus. Faptele de repetiție, oricît de importante, sfîrșesc prin a obosi, de unde imperativul de a contrapuncta elementele de serie cu amănunte noi, particulare. Să nu se uite că limbajul mitologizant, oricît de seducător, cade totuși în sfera convențiilor. Realismul prozei istorice nu diferă de realismul în genere, de unde dreptul cititorului de a aștepta o realitate credibilă. O astfel de proză va constitui un mod de inițiere, introducînd pe cititor în zone și situații pe care operele istorice propriu-zise le lasă în suspensie. Firește nu de cantitatea detaliilor depinde calitatea sugestiei. Poate aduna cineva mii de fișe, tot felul de amănunte biografice, etnografice ori psihologice, totuși fără efect dacă acestea nu sînt orientate selectiv pe anumite dominante. Pericolul hibridării pîndește în cazul scriitorului care, colecționînd fanatic, nu știe să se ridice la o anumită altitudine spre a vedea reliefurile.

VALOAREA — CALITATE UNDUITOARE . . .

În ordine spirituală, antrenante sînt lecturile în care regăsim travestite, trăite intensiv, propriile noastre reacții. Pagina tipărită declanșează brusc resorturi pe care memoria le uitase. Savantul de cabinet, observator al fenomenelor precise, parcurge cu plăcere o nuvelă fantastică : ea pune în mișcare un fond subconștient de adîncime, răscolește, restabilește legături cu vîrsta infantilă de jubilație în basm. Să nu confundăm *plăcerea* cu *bucuria*, aceasta din urmă fiind, în raport cu arta, o formă de adeziune multiplă, — *consonanță* în spirit. Există, pe de altă parte, *reacții de opoziție*, generate nu neapărat de lipsa de valoare, ci de o incompatibilitate organică, structurală, între creator și unii exponenți din public. A spune că un roman ori o dramă „au făcut epocă“, nu înseamnă *eo ipso* că ele reprezintă valori ; negarea violentă, la rîndul ei, nu are în vedere doar *non-valori*, istoria criticii oferind în acest sens exemple amuzante. Valoarea presupune adesea *ruptura* cu modalitățile de expresie consacrate, o deschidere spre orizonturi necunoscute, de unde, de pildă, rezistența inițială față de „metoda“ lui Proust, chiar din partea scriitorilor, André Gide dovedindu-se întîi refractor pentru ca ulterior să facă *sua culpa*. Ar fi să repetăm un loc comun, dacă am spune că fiecare epocă vine cu propriu-i registru de sensibilitate, că în epoca interbelică mutații de ordin

social-psihologic au generat o altă *forma mentis* decât cea anterioară primului război mondial. În *Contimporanul* lui Ion Vinea (1923, nr. 30), Arghezi detesta „în reluare” „cimitirul literar” al lui Rebreanu, personajele cu „oase de mucava”, după ce altă dată prozatorul ar fi avut un „ochi mort și minte somnolentă”. Se conchidea intempestiv: „un scriitor se spînzură și nu dă la tipar asemenea operă...” Dar „asemenea operă” se numea *Ion*; în ochii lui Arghezi, stilul lui Rebreanu aparținea altui gust, revolut. Arghezi, la rîndul său, era contestat de Ion Barbu, — nu mai puțin vehement. Distribuția „principalelor motive argheziene” se supune (după Barbu) „unei estetice mecanice”, de unde calificativul ce se vrea zdrobitor: „estetică de covoare oltenești”... Nimic de reținut, așadar, din *geometria* acestui poet „respins de Idee”, devenit „pe alocurea un semănătorist poporanist reușit...” deși în discuție era cel mai bun Arghezi: acela din *Cuvinte potrivite*, apărute atunci.

Wagner avea în vedere *muzica viitorului* iar Macedonski *poezia viitorului*; acum o jumătate de veac, elvețianul Le Corbusier și olandezul Théo van Doesburg vorbeau de *arhitectura viitorului*: trei eșantioane reprezentînd trei domenii, distanțate în timp. Nu numai trecutul, dar nici prezentul nu corespundea voinței lor de originalitate. Contemporan cu Miron Costin, un filozof formula, într-o propoziție aparent paradoxală, ideea că orice creație e o negație a ceva anterior: *Omnis creatio est negatio...* Ne-am referit la Spinoza. Nu vom omite din discuție *permanențele*, acel continuum care conferă personalitate unei literaturi, culturii unei națiuni în genere; să subliniem însă, imediat, că un creator de excepție tinde să spargă dispozitivele tradiționale pentru a evita criza, pericolul formelor înghețate. Arabescurile de pe

marile edificii musulmane sînt expresia unor factori de „stabilitate“, desenul urmînd totdeauna ritmuri similare, în reluări canonice. La polul opus, după primul război mondial partizanii avangardei se pronunță pentru o libertate totală, cu motivarea că „arta nouă va schimba înfățișarea lumii“. Totul trebuia creat *da capo*. Factorii de „deplasare“, tendințele extremiste, „revoluția“ (deși Al. Philippide și alții neagă utilitatea revoluției în artă) aspiră să anihileze ideea permanențelor. Timpul a demonstrat precaritatea valorilor legate de un limbaj franc nihilist ; a demonstrat însă, totodată, rolul influxului de noutate în constituirea unor valori în pas cu vremea. Principiul ierarhizării *ad pretium* acționează în funcție de epoci, de imperative felurite, — ca formulă mobilă, adecvată unui context. La moartea lui Anatole France, a cărui regalitate literară părea de nezdruncinat, André Breton cerea „aruncarea cadavrului în Sena“. Pentru G. Ibrăileanu, autorul *Insulei Pinguinilor* reprezenta un superlativ al rafinamentului ; pentru I. A. Richards, contemporan cu Ibrăileanu, puține cărți sînt „mai proaste“ decît *Crima lui Sylvestre Bonnard* de același scriitor ilustru. Ampla *Forsyte Saga* a lui Galsworthy a figurat printre cărțile reprezentative ale unei epoci ; audiența capodoperei în cauză în spațiile anglofone este astăzi dacă nu minoră, oricum, restrînsă. Să fi putrezit încheieturile ; să se fi alterat mijloacele de comunicare ?

S-a spus că romanul modern derivă, într-un fel sau altul, din *Iliada* și *Odiseea*. Fantoma „necăjitului“ Ulysse reapare în *Divina Comedie* și impulsionează dezbaterea modernă în cartea lipsită de iluzii care este romanul lui Joyce. Idealul artei constă, într-o privință, în menținerea cît mai durabilă a comunicării cu publicul. Dacă orice pronostic privind perenitatea *in spe* a operelor recente

este utopic, nimeni nu pune la îndoială, cel puțin formal, perenitatea lui Homer ori a lui Dante. Răspund însă aceștia, ca valori eterne, mentalității cititorului obișnuit din secolul al XX-lea? Și cîți, chiar dintre intelectualii cu reputație, cultivă poemele homerice? Mitologia celor vechi nu mai constituie pentru modernii de astăzi o instalare într-un timp sacru, nici nu oferă răspunsuri existențiale acceptabile, miturile interesînd doar în perspectivă estetică. I. A. Richards e de-a dreptul sceptic. Motivarea? „O bună parte din marea artă a trecutului este de fapt învechită, dar criticii, uitînd că ei dispun de aparatul aparte al erudiției, nu recunosc acest lucru. *Divina Comedie* este un exemplu reprezentativ. Desigur că pentru cititorii bine pregătiți, capabili să reproducă imaginativ concepția despre lume a lui Toma d'Aquino, precum și anumite atitudini, mai greu accesibile față de femeie și de castitate, el nu va părea niciodată învechit. Iar faptul este adevărat pentru majoritatea poemelor date uitării. Învechirea propriu-zisă nu este în genere semn al diminuării valorii, ci numai al unor circumstanțe particulare ale comunicării (...) Neglijarea lui Dante se explică doar indirect prin obscuritatea sa actuală; el rămîne la fel de accesibil ca totdeauna prin latura sa formală. Munca imensă pe care trebuie să o depună cititorul ce nu se mulțumește doar cu o abordare parțială este motivul ocolirii lecturii lui Dante chiar de către erudiți...” (*Principii ale criticii literare*, ed. rom., 1974). Declinul unor romancieri din veacul trecut și interesul crescînd pentru operele lui Dostoievski continuă să dea de lucru exegeților, unii punîndu-i voga pe seama senzaționalului.

Geniul lui Dostoievski nu ține însă de subiecte *captivante în sine*; extraordinară e la el arta revelării profundizimilor, urmărirea traseului complicat de la emoția instabilă la idee, dezvăluirea momentelor în care clipa

— limită, unică se preface în destin. Ortega y Gasset o spune lapidar: „Materia nu salvează niciodată o operă de artă, și o statueta de aur nu are neapărat valoare artistică. Opera de artă trăiește mai mult prin forma sa decât prin materialul din care e făcută, și farmecul esențial pe care-l emană se datorează structurii sale, organismului său...” (*Meditații despre Don Quijote*, ed. rom. 1973). Subiecte generoase sînt compromise prin lipsa factorului coagulant care e arta, și dacă mai este nevoie de vreo altă opinie să deschidem un volum de G. Ibrăileanu: „Viața reală apare ca ceva fragmentar și capricios”. Artă (ni se spune în *Scritori și curente*) are „menirea să prindă, să imobilizeze o clipă din viața capricios fugară și s-o fixeze, pentru totdeauna, prin formă”...

În *Banchetul* lui Platon, — Eryximah spune simplu: „Pausanias a început frumos vorbirea sa”. În *Hanu-Ancuței*, după două milenii, același ceremonial al rostirii: „Într-adevăr, Zaharia a spus o istorie frumoasă”, încuviințează „domnia sa comisul Ioniță de la Drăgănești...”. Sadoveanu ne încorporează însă altui spațiu spiritual, rostirea lui emanînd dintr-un orizont schimbat; valoarea capodoperelor sadoveniene decurge din înțelegerea *frumosului* ca realitate subliniat românească, într-o perspectivă în care pămîntul și destinul națiunii se condiționează reciproc. În alt domeniu, Brîncuși respinge, la rîndul său, modelele Heladei; continuatoare a vechiului *stylo graeco*, Renașterea italiană nu-l atrage: precum Sadoveanu, autorul *Măiastrei* ascultă vocile-subconștiințe ale sufletului original. În esență au șanse de perenitate (noțiune suplă!) creațiile care, cu mijloace universal convenabile, invită la cunoaștere și autoscopie. Eminescu, Sadoveanu, Blaga sînt contemporani cu noi; contemporani ai viitorului, ei vor însoți pe urmași, așa cum mari

balade populare ne însoțesc, în forme neperimate, de veacuri. Pornind de la distincte repere universale și naționale, de observat ca atribute ale perenității : 1) echilibrul între individual și universal ; 2) înțelegerea existenței ca o suită de metamorfoze ; 3) în special forța iradiantă a ideilor, un creator de dimensiunile lui Shakespeare fiind în același timp un filozof al istoriei, un moralist și un poet tragic, adică un superb *excitator mentis*. Cu toată mobilitatea sentimentelor și reacțiilor umane, datele fundamentale (naștere, iubire, moarte, durere, libertate, exultanță) comportă anumite permanențe. Stă în puterea artei de a imprima operelor o atitudine generală prin mijlocirea vocilor individuale. Acelea care descriează și adaugă noi înțelesuri vremii sale, acționând ca participant la această vreme, poate spera într-o elongație a timpului pentru opera sa, atunci când el, ca autor, va fi dispărut de mult.

LITERATURĂ ȘI INTERPREȚI

1.

Existența e, cum se știe, o complicată rețea de relații. Cum literatura, în totalitatea manifestărilor ei, are ca obiect existența, mai precis omul în relațiile lui multiple cu societatea, cu timpul (ca *istorie*, dar și ca *eternitate*), inclusiv contactele lui cu natura și universul, — critica nu poate ignora progresele de ordin științific, proprii acestor domenii, decât cu riscul de a-și îngusta orizontul. Că așa stau lucrurile, o demonstrează realitățile din ultima sută de ani, de când se poate vorbi de un statut al criticii. Precursori precum Taine, Sainte-Beuve, Brunetière, Brandes, Mehring, Maiorescu, Gherea, sau contemporani ca Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu și alții au găsit puncte de sprijin fie în teoria darwinistă a speciilor, fie în marxism, în sociologie, în estetică ori în alte direcții. Care e situația după al doilea război mondial? Fenomenul *scientizării* spectaculoase a criticii trebuie pus în legătură cu tendința omului modern, uneori excesiv tehnicizat, de a-și oferi în ce privește literatura măsurători cât mai exacte. Racine, Mallarmé sau Rilke, ca să ne limităm la nume sonore, au provocat în acești ani exegeze dintre cele mai diverse, unele în acord cu structuralismul, altele ținând de psihocritică, de semiotică ori de alte doctrine. De remarcat excepționala atenție arătată funcțiilor limbajului (în care Roland Barthes vede *un ansamblu de structuri semnificative*), de unde rolul

progresiv al lingvisticii în cadrul gramaticii poetice și al explicării semnificațiilor. Mitologia, psihologia abisală, sociologia, diferite ca deschidere, dar utilizate ca domenii de referință de un Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*), de Charles Mauron, Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, respectiv de Lucien Goldmann, de Robert Escarpit și alții, în Franța ori în alte părți, ambiționează să constituie suportul unor sisteme critice. Deși interesantă, de pildă teza lui Charles Mauron despre revelarea așa-ziselor *mitologii personale* în opera cuiva, apasă unilateral pe fondul subconștient, în detrimentul altor condiții.

Paralel cu explozia informațională și în special cu performanțele științelor aplicate (acestea din urmă revoluționând tehnica actuală), de observat, pe de altă parte, efectul pe care ordinatoarele, fizica cuantică, matematicile chiar l-au avut în aprofundarea teoriilor criticii. Cu jumătate de veac în urmă, când se ridica împotriva „criticii patetice“, flagrant impresioniste, Julien Benda preconiza studiul „la obiect“, deducerea valorii din fapte, atitudine astăzi generalizată. Actul critic se vrea, din ce în ce mai mult, o *lectură integrală*, aceasta asociindu-și instrumentele cele mai diverse. Scopul propus? Depistarea unicității unui creator prin sondarea realităților vizibile și incursiuni în cele ascunse. În vederea detectării unor sensuri invizibile, fugitive sau lunecoase (în structuri semantice parțiale sau de ansamblu), se practică desfacerea operei în particule, dar din această atomizare, la unii exegeți, nu rezultă orientări către un necesar punct de convergență. Actul de „lectură activă“ la care se referă G. Poulet, urmărind o „unificare retrospectivă“ a particulelor, degenerază, nu odată, într-un scientism rece, steril sau pedant. Dar trebuie să ne deruteze anumite eșecuri? Nici într-un caz critica nu se mai poate face cu metode de la începutul veacului. Însă metodele

noi, oricât de ingenioase, nu se vor dispensa de pulsul afectiv, absolut necesar oricărei interpretări. Adică de o *sensibilitate* îndelung pregătită, flancată de rațiune și cultură. Raționalizarea excesivă a legăturilor cu opera literară nefiind scutită de riscuri, să ne spunem dar că apropierea de artă (expresie concentrată a vieții) implică o punere de acord cu normele existenței, norme în care rațiunea și sensibilitatea coexistă. Profitul incontestabil înregistrat de *dialogul contemporan* al științelor cu reprezentanții criticii literare, ni se pare, în primul rând, unul privind lărgirea perspectivelor acesteia din urmă, apoi, ca limbaj, o mai mare precizie în terminologie. Se va pune oare capăt la ceea ce I. A. Richards numea *haosul teoriilor criticii*?

2.

În textura oricărei opere stă, deliberat sau nu, un nucleu de istorie. Trebuie să te instalezi în ritmul acestei istorii, dacă vrei să *reconstitui* fie timpul unui creator, fie timpul personajelor contemporane lui. Don Quijote, Hamlet, Gobseck, Zaharia Trahanache, Vitoria Lipan sau arhitectul Ioanide, chiar fanștii Ismail și Turnavitu, s-au ivit la nivelul unui orizont spațial și temporal determinat. Fronda împotriva unor epoci n-a putut deveni *ruptură totală*. Prin urmare, la reprezentanții barocului se văd semne ale clasicismului; la romanticii francezi, purtători ai revoltei absolute, se simte în stil, chiar în paginile cele mai dezlănțuite, ceva din ordonanța clasică. Lumea ca obiect neputînd fi decît o lume istorică, limbajul creatorului de literatură se integrează *eo ipso* în istorie, de unde condiția pentru critica de artă de a raporta coeficientul de originalitate, mare sau redus, la momentul istoric. Asta însă nu înseamnă să practici un *analogism* rigid identificînd neapărat, într-un roman ori

în cutare dramă prototipurile, modelele personajelor. Trebuie spus că în orice operă cu adevărat mare există o doză de „mister“, ceva ce scapă explicării, ceva „nenumit“, în sfârșit ceva ce se sustrage analogiilor. În viziune sadoveniană, istoria din *Frații Jderi* ori din *Zodia Cănelor* urmează etaloane mitice, respirând taină; *Creanga de aur* e încă mai mult transfigurare mitică.

În cazul lui Sadoveanu, propus ca termen de referință, criticul va distinge *un timp al epocilor* evocate și *un timp al naratorului*, — scriitorul fiind implicat în ambele. „Trecutul, Istoria și Viața consistă în variațiuni pe teme eterne (...) Faptul istoric închide o parte de eternitate și o parte de aparență locală“, observă B. Munteanu în ale sale *Constantes dialectiques* (p. 17.) Pentru un critic profund, — important din punctul de vedere al calității artei e să distingă în ce măsură pe fundalul eternității apar *metamorfoze semnificative*, întrebări și răspunsuri-cheie, modul cum se constituie noi structuri materiale și spirituale, noi forme de coerență în raport cu timpul istoric. Cei vechi vedeau istoria ca o *theofanie*, — revelare a divinității; explicația evenimentelor sociale era în fond trans-istorică, pusă pe seama destinului acaparator. Modernii înțeleg ideea de destin cu totul altfel, de unde rolul determinant al Omului și necesitatea de a ține seamă de toate elementele semnificative. În esență, luând în considerație *criteriile istoriei* criticul cu orizont larg nu poate omite câteva principii fundamentale. Întâi : Sincronizarea cu nivelul epocilor mai vechi sau mai noi (desigur sincronizare teoretică, de ordin cerebral ori afectiv) e obligatorie pentru corecta receptare și comprehensiune. Al doilea : Nici o operă de artă nu e o entitate *în sine* și *pentru sine*, ci un răspuns, o atitudine ori un act de afirmare în raport cu un anumit moment al Istoriei. Al treilea : Interpretările vizînd ieșirea din timpul

concret prin supraestimarea fondului obscur, esoteric, prin situarea la nivelul impulsurilor inconștientului pot alimenta tot felul de ipoteze, dar nu vor da cheia unui adevăr acceptabil.

3.

Se vorbește, uneori abuziv sau exagerat, de „modernitatea” clasicilor, când, de fapt, ar trebui să avem în vedere *actualitatea lor*, — aceasta iarăși cu circumspecție. Critica își exercită în afirmarea acestei actualități una din funcțiile ei fundamentale. Cu alte cuvinte, critica extrage din opere de acum trei secole sau din antichitate sensuri, valori umane și estetice, soluții integrabile lumii de astăzi, răspunzând astfel nu atât aspirației către o coerență pan-umană, cât întrebărilor puse de *timpul în mers*. De la sine înțeles că, referindu-se la creația contemporană, critica se plasează *de plano*, obligatoriu, în miezul evenimentelor. Dar ce este „viața contemporană”? Și cum poate contribui critica la clarificarea ideii de contemporaneitate ori la „administrarea” acesteia? Creatorii, oare, nu participă ei înșiși la viața contemporană? Răspunsul nu e atât de simplu, cât s-ar părea. A sesiza direcțiile *spiritului contemporan* e un act de discernământ multiplu, complicat, privind în special relațiile dintre „modelele” validate de experiența epocii și aspectele fluide, labile, vagi, din a căror articulare posibilă vor rezulta „modelele” viitorului. Pentru a fi contemporan în înțelesul mobil al cuvîntului, se cere să întrevezi în permanență ziua de mâine, căci ziua de astăzi odată încheiată, aparține trecutului. Dacă printr-un efort de imaginație ne dăm iluzia că sîntem contemporani cu Shakespeare ori cu Miron Costin, de ce n-ar fi posibilă o ipoteică instalare în timpul ce vine. A fi actuali, a trece sistematic de la observația de suprafață la sondaje de

profunzime, a da atenție semnificațiilor istoriei contemporane, — acestea sînt pentru creatori în genere imperative curente. Din partea criticii sînt de așteptat elucidări, dezbateri revelatoare, în măsură să consolideze structuri utile prezentului și să impulsioneze actul creator în sensul continuității ascendente. Pe scurt, viața contemporană e făcută dintr-un prezent ce devine fără încetare trecut și dintr-un viitor ce ia neconținut înfățișări prezente.

4.

În orice scriitor mare e implicat, în proporții diverse, un critic. Baudelaire, care a formulat părerea, avea în vedere fenomenul de *auto-cenzură* în virtutea căruia un creator își consideră lucrul la rece, lucid, evacuînd materialele superflue sau adăugînd, căutînd cu tenacitate proporțiile, tonul, expresia optimă. În modul în care critica validează sau reprimă, creîndu-și ea însăși *noi orizonturi*, pe măsură ce scriitorii întreprind neconținut construcții noi, interferențele sînt obligatorii. Recurgînd la o terminologie mai savantă, dacă literatura e — cum s-a spus — un *limbaj prim* iar critica un *limbaj secund*, „un discurs asupra unui discurs“ (Roland Barthes), — efectele celui de al doilea condiționează, într-un proces dialectic de interacțiune, succesivele progrese ale creației. Nu vom găsi o critică de prestigiu acolo unde nu există o mare literatură; pe de altă parte, un *climat literar* spectaculos nu e de conceput fără o fecundă manifestare a actului critic. Creația și critica nu constituie elemente ale unei dualități de fenomene radical diferențiate, ci resorturi ale unei mari unități. Revenind la Baudelaire, putem completa ideea astfel: În orice critic e implicat un scriitor. Principiul de unificare aparține aspirației comune de a realiza perfecțiunea. De un timp

se vorbește de o „proză critică“ avînd atributele scrisului literar. Unii consideră proza critică la fel de interesantă ca expresie precum beletristica însăși, sau chiar mai captivantă. Să nu ne facem iluzii. Dacă unele volume de critică dispar din rafturile librăriilor în cîteva zile, cărțile din această categorie nu pot concura, totuși, cu poezia și romanul.

Eminescu sau Rebreanu trec, oricum, înaintea exegeților lor...

REFLECȚII DESPRE GUST

Toată erudiția e zadarnică, dacă trecînd la aplicații practice criticul nu-și asociază un gust pe măsură. Să ne mirăm că destule analize foarte moderne eșuează în demonstrații sterile? Să punem sub semnul întrebării eficiența metodelor de ultimă oră? Nicidecum: timpul va reține din ele aspectele rezonabile, realmente utile. Dar să revenim la ideea de „gust“, despre care ni se spune că datează „în manieră analoagă celei actuale“ nu mai de vreme de secolul al șaptesprezecelea ori din cel următor. Iată argumentele lui Gillo Dorfles: „Este evident că în epocile precedente (și așa spune în toate perioadele în care arta s-a identificat cu religia, cu mitul, cu elementul sacru și inițiativ — cînd funcțiunea artei era în primul rînd de a fi în slujba religiei, a cultului) e mai greu, dacă nu chiar imposibil, să vorbim de «gust» în sensul actual al cuvîntului. Cum s-ar putea vorbi de «bunul gust» al unei statui de Fidias reprezentînd-o pe Venus sau al unei Madone de Cimabue, la popoare care vedeau în Venus și în Madonă ceva mult mai important decît un simplu fapt de gust?“ (*Estetica mitului*, ed. rom. 1975, p. 120). Altfel spus, gustul nu se poate acomoda cu limbajul „instituționalizat“, „mitic și ritual“, pentru simplul motiv că orice canonizare înseamnă repetiție, limitare, — în timp ce progresul presupune desfacerea de reguli stînjenoare.

Un lucru e sigur. Cu toate progresele în materie de gust din ultimele secole, o definiție acceptabilă a acestuia nu există. Cum nu există o definiție general valabilă a poeziei sau o definiție a artei. Aplicată la domeniul gingaș al creației, noțiunea de „gust” continuă să se preteze la tot felul de aproximații. E unul din termenii supuși neîncetat relativității. Ce este „de bun-gust”? De unde începe și unde sfârșește acesta? Potrivit unora *gustul*, *savoarea* și alți termeni ca aceștia păstrează reminiscențe din gastronomie. O prăjitură poate fi savuroasă, o întâmplare narată literar — nu! *La Charogne*, poemul lui Baudelaire, împreună cu alte piese, scena otrăvirii din *Madame Bovary* și alte opere au fost incriminate ca ofensatoare, venind în conflict cu ceea ce contemporanii considerau drept *bon sens* sau *bienséance*. Istoria s-a repetat cu vehemente *Blesteme* argheziene, cu un *Jurnal de sex* de Geo Bogza, cu alte scrieri. Îngroșarea liniilor, culorile tari, stridențele *fauvilor* în pictură, excesul de concretitudine, iată păcate puse pe seama bunului gust în suferință, care în acest context ar vrea să însemne *echilibru* sau *armonie*. După primul război mondial, Al. Philippide deplîngea în una din primele lui *Considerații confortabile* „falimentul gustului”, odată cu părăsirea „bunului simț”. Arta epocii se subordona progresiv unei „manii sau mode a revoluțiilor”, ducînd la „dezorganizarea oricărei noțiuni de valoare”, implicit la „comercializarea inevitabilă a talentului” (*Viața românească*, 1923, nr. 6).

Lacrimile, disperarea, comportamentul exaltat al lui *Jacopo Ortiz*, al lui *René*, al lui *Werther*, efuziunile celorlalți romantici erau la timpul lor în acord cu gustul contemporan. Constituiau dovezi de sensibilitate. Pentru urechile cititoarelor franceze din secolul al optsprezecelea,

o invectivă în limbaj plebeian devenea, neiertată trivialitate, motiv pentru care prozatorii prudenți, intercalează în scrisul lor câte un „caramba“ spaniol, ca mai puțin jenant. Coborînd cu încă un secol în trecut, ideea de bun-gust se confundă cu un anumit manierism. Nu recomandă Boileau zeci de ingrediente estetice care să confere ținută nobilă, elevație spirituală, poemului sau dramei? În principiu, a scrie, a picta, a face balet în gustul clasic ori în cel romantic reclamă pentru omul secolului nostru un efort de *adaptare*. Noi sîntem altfel. Gustul e o realitate individuală, dar și una modelată de climatul social, un fenomen cu momente de maximă și de declin. „În practica zilnică (remarca Paul Zarifopol), omul ține socoteală de gustul cercului în care se găsește; se decide după sfiala ori după lipsa de considerație pe care cercul i-o inspiră. Oricum, primul pas o dată făcut, pentru clasici ori pentru moderni, stăruim, de obicei, pe drumul apucat, cu o îndărătnicie surprinzătoare. Ambiția consecvenței este o putere mare și oarbă, chiar în lucrurile literare și artistice. Și consecvența este cu atît mai feroce, cu cît mai neclare sînt în conștiința omului motivele specific estetice, dacă cumva s-a întîmplat ca astfel de motive să intre în acțiune. Dar intervenția motivelor de acest soi este cu totul nesigură și rară. Atitudinile curente, în artă și literatură, sînt nu de natură estetică ci socială: sînt rezultate din trebuința de a figura cît mai patent în cercul social al cărui prestigiu ne farmecă mai mult...” (*Din registrul ideilor gingașe*, în *Viața românească*, 1924, nr. 7). Consecința în timp? Gustul superficial, prin ceea ce el ține de „modă“, continuă. Contribuie la anumite „permanențe“.

Pătimașul Othello, în culmea exasperării, gata s-o ucidă pe Desdemona, izbucnește în injurii vizînd femeile

în genere : „*Démon, démon ! Din plînsu-1 cu acela al misli pămîntul, / Din orice strop s-ar naște un-1it*, expus Calificative insultătoare urmează. Să nu uităm că Criticii nobil maur în slujba Veneției, e om de arme. Adecvaru limbajului dur e desăvîrșită. *Craii de Curtea-Veche* ai lui Matei I. Caragiale ascultă fără dezgust vulgaritățile lui Gore Pîrgu, apariție infernală contrastînd cu preocupările temporar fine ale celorlalți. În tranzițiile de la scenele de elevație intelectuală la „mocirla“ în care partenerii de „craîlicuri nocturne“ se „tăvăleau pînă la ziuă“, Matei I. Caragiale face proba unui gust excepțional. Exact în momentul în care narațiunea riscă să devină rebarbativă, antenele își schimbă direcția. Gustul este aici un echivalent al *tactului*, mai bine zis al *rafinamentului* verbal, ilustrînd parcă teoria croceană a identității dintre gust și geniu. Autorul „Crailor“ nu e geniu, dar ideea merită mențiune. „Activitatea care judecă se numește gust ; activitatea producătoare *geniu* : geniul și gustul sînt deci, în substanță, *identice*. Această identitate — continuă Croce — începe să fie întrevăzută atunci cînd se spune în mod obișnuit că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului și că artistul trebuie să aibă gust ; sau că există un gust activ (producător) și unul pasiv (reproducător). Dar în alte observații, tot obișnuite, ea este negată, atunci cînd, de exemplu, se vorbește de un gust fără geniu, sau de un geniu fără gust“... (*Estetica*, „Univers“, 1971, p. 190).

De perfecta sincronizare a gustului unui creator cu gustul epocii ține în fond recunoașterea sau (ca să folosim un termen al lui Ibrăileanu) *selectarea* lui. Gustul unui *novator*, promotor al unui stil propriu, întîlnește de obicei rezistență. Cît a trăit, Stendhal n-a avut decît o slabă audiență. Proust demarează greu. Cincisprezece



în genere : „*Démon, démon ! Din plînsul lor de-ar zămisli pămîntul, / Din orice strop s-ar naște un crocodil*“... Calificative insultătoare urmează. Să nu uităm că Othello, nobil maur în slujba Veneției, e om de arme. Adecvarea limbajului dur e desăvîrșită. *Craii de Curtea-Veche* ai lui Matei I. Caragiale ascultă fără dezgust vulgaritățile lui Gore Pîrgu, apariție infernală contrastînd cu preocupările temporar fine ale celorlalți. În tranzițiile de la scenele de elevație intelectuală la „mocirla“ în care par-tenerii de „craîlîcuri nocturne“ se „tăvăleau pînă la ziuă“, Matei I. Caragiale face proba unui gust excep-tional. Exact în momentul în care narațiunea riscă să devină rebarbativă, antenele își schimbă direcția. Gustul este aici un echivalent al *tactului*, mai bine zis al *rafina-mentului* verbal, ilustrînd parcă teoria croceană a identi-tății dintre gust și geniu. Autorul „Crailor“ nu e geniu, dar ideea merită mențiune. „Activitatea care judecă se numește gust ; activitatea producătoare *geniu* : geniul și gustul sînt deci, în substanță, *identice*. Această identi-tate — continuă Croce — începe să fie întrevăzută atunci cînd se spune în mod obișnuit că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului și că artistul trebuie să aibă gust ; sau că există un gust activ (producător) și unul pasiv (reproducător). Dar în alte observații, tot obișnuite, ea este negată, atunci cînd, de exemplu, se vorbește de un gust fără geniu, sau de un geniu fără gust“... (*Estetica*, „Univers“, 1971, p. 190).

De perfecta sincronizare a gustului unui creator cu gustul epocii ține în fond recunoașterea sau (ca să folo-sim un termen al lui Ibrăileanu) *selectarea* lui. Gustul unui *novator*, promotor al unui stil propriu, întâlnește de obicei rezistență. Cît a trăit, Stendhal n-a avut decît o slabă audiență. Proust demarează greu. Cincisprezece

editori refuzară tipărirea primului volum din *Căutarea timpului pierdut*. Cu mai mult de un veac în urmă, o pînză a unui debutant, intitulată *Impressions d'automne*, era respinsă la Salonul de la Paris. Alți tineri se solidarizează cu cel refuzat. A fost actul de naștere al *impresionismului*. Exemple sînt multe. Orice creator cu personalitate puternică forțează, frapînd prin insubordonare. Lezînd gustul tradițional, Arghezi și Brîncuși au trecut drept *insurgenți*. Entuziasmat de armoniile grigoresciene, Vlahuță n-a înțeles nimic din *Cumințenia pămîntului* a lui Brîncuși. Curios e că și receptivul Călinescu avea să formuleze mai tîrziu concluzii negative despre *Masa tăcerii*... Natura „amîndurora”, a creatorului și a comentatorului său, observa Croce „*trebuie să fie aceeași*” pentru a duce la *înțelegere*. Brîncuși, acest „primitiv” în contact cu o mitologie trăită, înlătură din arta lui accesoriul pentru a revela *esența*, revitalizînd astfel sculptura modernă. Deasupra tehnicii, el așează un suflet căutător de profunzimi. Care-i sînt argumentele? „Nu forma exterioară este cea reală, ci esența lucrurilor. Plecînd de la acest adevăr, este imposibil ca cineva să exprime un lucru real imitînd suprafața exterioară a lucrurilor”... „Nu lucrez păsări, ci zboruri”... „Simplitatea nu este un țel în artă. Dar ajungem la ea în pofida noastră, pe măsură ce ne apropiem de sensul real al lucrurilor”... De reținut din acest program două tendințe: una spre profunzime alta spre simplitatea revelatoare. Mihai Ralea teoretiza însă altfel, conchizînd că timpul lucrează „în sensul complexității crescînde” (*Ipocrizia clasicismului*, în *Viața rom.*, 1924, nr. 8). Complexitatea poate sfîrși în impas. Simplitatea poate restitui adevăruri fundamentale. Brîncuși a *provocat* epoca la o revizuire a ideii moderne de complexitate. N-a încercat o *ruptură*, ci o *regăsire*.

Cînd gustul criticilor intră în dezacord cu acela al creatorilor, un artist temerar poate fi nedreptățit, expus la izolare. E plin de răspunderi acest privilegiu al criticii de a opera, uneori tiranic, exclusivist, cu un criteriu atît de ambiguu cum este gustul. Însă fără condiția gustului nu e de imaginat critică.

Liberalizarea gustului este o consecință, desigur, a progreselor cunoașterii. Nimeni n-ar accepta astăzi, în litera lor, rigorile canonice ale clasicismului. Gustul implică acumulare istorică și selecție. Încă o dată, trebuie o sensibilitate dublată de inteligență pentru a trece de la Eschyl și Juvenal la contemporanii lui Racine iar de la aceștia la Eminescu. „O operă veche de artă (observă Mihai Ralea vorbind de *Ipocriziile clasicismului*) nu trăiește decît cu condiția să fie *modernizată* veșnic de imaginația lectorului. Și atunci? Urmează că singur prezentul importă, în artă ca în toate“. Nu respingem normele clasicilor, dar nici nu le luăm ca termeni de referință în mod rigid. Noi și contemporanii noștri sîntem mai degrabă eclectici. „Nimic mai original, notează Paul Valéry, nimic mai al tău decît de a te nutri de la alții. Dar trebuie să-i digeri. Leul e făcut din oaie asimilată“ (*Choses tues*, p. 31). Numai cu trei sferturi de veac în trecut, Gershwin, cu *Simfonia în albastru*, ar fi fost contestat și zdrobit. Un Picasso ar fi fost suspectat de grave dereglări psihice. Ce să mai spunem despre teatrul lui Eugen Ionescu și de piesele lui Beckett! Fericiți, modernii din zilele noastre, deschiși spre o universală comprehensiune. Gustul nu mai constituie o raportare la un singur model, ci un efort de însumare, un sentiment al totalității.

Parcurgi somptuoasele săli ale unor muzee de artă. Lași în urmă portrete în marmură din epoca lui August,

contempli *Diana cu ciuta*, *Primăvara* lui Botticelli, îngeri
lui Rafael, și după câteva ore, care rezumă douăzeci
de secole, te găsești în compania altor creatori. Ei se
numesc Brâncuși, Braque, Chagall. Te-ai adaptat rapid
diverselor stiluri și gusturi, ai optat pentru o modalitate
sau alta. Ai înțeles că fenomenul creației e unul de suc-
cesiune și de perpetuă completare. Într-un mare muzeu,
poți trăi simultan pe mai multe planuri, transformând
așadar *succesiunea* în *sinteză*. Un personaj cu gustul bine
format nu poate fi exclusivist. Numai cine nu intră în
dialectica lucrurilor devine fanaticul unei formule. În-
ainte de a disloca formele tradiționale, Picasso și-a asimi-
lat esențele modului clasic. „Revoluționarul“ Brâncuși, la
rîndul său, pornește de la observarea și stilizarea contu-
rurilor arhaice. Temperamental, ai înclinare spre o moda-
litate de artă în care te simți pe aceeași lungime de undă
cu creatorul. O astfel de opțiune nu e nici simplu capriciu,
nici gust în sens plat. Estetic vorbind, *gustul* nu acțio-
nează independent de *rațiune* : cu alte cuvinte, gustul și
rațiunea sînt realități interferente. Poți avea încredere
deplină în gustul cuiva, în măsura în care luciditatea sa
traduce vocația ansamblurilor armonice. „Gust — în-
seamnă cultură“, nota Albert Thibaudet. Gustul, repetă
analog G. Călinescu, nu e „un miracol“, ci o însușire per-
fectibilă :

„Se capătă printr-un lung exercițiu“ . . .

FRAGMENTE DESPRE ROMAN

Poezia și romanul sînt confesiuni de tip superior. Le-am putea numi, de asemenea, experiențe ale creatorilor în raport cu lumea, dezvăluind anumite opțiuni și, în ultimă instanță, propunînd nu o explicare a universului ci modalități de a revela realități complexe, uneori nebănuite. De la un roman istoric sau de la romanul unui destin se așteaptă ordonarea faptelor într-o structură inedită, care anterior nu exista. Temele așa-zise eterne, Destinul, Iubirea, Moartea, Timpul, Absolutul, sînt de fapt mereu noi, renăscînd de la nivelul fiecărei alte generații. Creație neîntreruptă, romanul reprezintă o geneză fără sfîrșit. Don Quijote, Julien Sorel, *Ion* sînt deopotrivă protagoniști și martori. Performanța romancierului e de a da insului de serie, devenit *personaj*, o identitate, uneori un profil memorabil. Să ne mirăm că lucidul Anton Holban se surprinde comparînd un *personaj* din viața cotidiană cu personaje de literatură? Popescu, Duval, Smith pot fi întîlniți pe stradă în mii de variante. Dificultatea începe atunci cînd li se caută trăsături revelatoare. Ca *personaj* de dramă, deși rămînînd în mediul ei rustic, Vitoria Lipan scurtează distanțele ce o despart de Emma Bovary sau de Anna Karenina.

„Istoria romanului modern este aceea a impudorii“ ... Raymond M. Albérès vrea să spună că romanul contemporan dispune de libertăți totale. În raport cu alte arte,

în care „impulsurile cele mai secrete ale conștiinței individuale sau colective“ sînt „sublimate“, sugerate metaforic, romancierul își permite afișarea *detaliilor* de orice fel. Practic, asistăm la o denunțare a falselor pudori în avantajul integralei cunoașteri a omului. Așadar „impudoare“ e tot una cu eliberare de prejudecăți. Sinceritate fără tabuuri. Un observator de tip reflexiv, cerebral, își poate expune ideile prin intermediul unui roman și atunci acesta devine parabolă, roman de idei, roman-pledoarie. Nu e nevoie de „acțiune“, de compoziție, de personaje chiar : totul se poate descompune în mii de fragmente ; personajele pot fi identificate prin inițiale sau rămîn fără nume. Angajîndu-se în *căutarea timpului pierdut*, Proust, cu toate că „revoluționar“, păstra multe din *convențiile* romanului tradițional. Antiromanul e o tentativă de a substitui structurilor logice un mit al disconvenției, în sensul singularizării individului în relațiile cu lumea. Ideea de *tip* apare ca perimată. Între oameni afinitățile fiind inexistente, nici o posibilitate de comunicare nu intervine. În căutarea unui nou orizont, antiromanul face prea mult loc inteligenței sceptice și prea puțin inimii. Ca „metodă“, antiromanul este expresia unui impas. Scriitorul caută ceva, convins dinainte că nu va găsi.

Despre cazacii din *Taras Bulba*, Gorki spune că sînt „niște minciuni frumoase“. Majoritatea eroilor de roman, de la *Manon Lescaut* pînă la *Ulysse*, sînt „minciuni“, adică mai mult sau mai puțin produse ale ficțiunii. Totul este ca romancierul să ne convingă de adevărul ficțiunii lui, de aceea nu e de mirare că unii caută să identifice modelele personajelor lui Rebreanu din *Ion*. Un roman istoric, elaborat pe bază de documente, poate fi neconvincător, cînd autorului îi lipsește imaginația legăturilor.

Despre Neron, — s-au scris zeci de romane. Ca personaj istoric, el convinge cu atît mai mult cu cît e mai aproape de ficţiune.

Eroarea unor autori de romane este de a crede prea mult în unitatea de caracter a unui personaj, cînd, în realitate, nimeni nu e scutit de contradicţii. „Localizăm în corpul unei persoane — scrie Proust — toate posibilităţile vieţii sale, amintirea fiinţelor pe care ea le cunoaşte şi pe care le-a părăsit“... Marea inovaţie a lui Proust e de a fi interpretat *amintirile* ca un mod al *ondulaţiei* perpetue. Pentru adevăratul romancier, o linie dreaptă nu e — ca pentru geometru — drumul cel mai scurt între două puncte.

Un romancier e apreciat pentru fineţea sondajelor sufleteşti în zone profunde, nebănuite de alţii; opera sa devine un instrument de cunoaştere. Dostoievski a adus, incontestabil, servicii psihiatriei; Flaubert, ca observator al „bovarysmului“, interesează pe psihologi. Sînt unii romancieri despre care se spune că exprimă ceea ce vede oricine. Adevărul e altul, meritul lor fiind de a *observa* esenţialul, acolo unde toţi ceilalţi *văd doar faptul divers*. Un prozator celebru se autodefinea ca „notar al adevărului“, dar nu în înţelesul de simplu înregistrator, căci atunci orice notar ar fi un scriitor. Întreaga artă, nu numai aceea a romancierului, constă în perspicacitatea de a izola fundamentalul de accesoriu.

Dramele lui Shakespeare sînt, în felul lor, romane concise, dialogate. Romanele unor moderni sînt, la rîndul lor, drame în ipostaze diverse. Din *Hamlet* se pot desprinde idei pentru mai multe romane: un roman al convenţiilor etice, un roman al absurdului, un altul al îndo-

ielii și al nevoii de certitudine. Memorabilul îndemn adresat Ofeliei : „*Du-te la mănăstire ! De ce să dai naștere unor păcătoși ?*“ — rezumă o multiseculară dezbatere despre imposibilitatea perfecțiunii. Solitudinea tragică a lui Hamlet e o anticipare a individualismului modern, într-un lung impas al conștiinței : „*Visul însuși nu e decât o umbră*“ ...

Unii contestă posibilitatea romanului liric. Dar în *Le Grand Meaulnes* de Alain Fournier, în *Adela* lui Ibrăileanu, în *Ioana* și *Jocurile Daniei* de Anton Holban — lirismul e însăși plasma romanului. În țesătura oricărui roman intră, inevitabil, elemente subiective. Camil Petrescu preciza undeva că nu poate scrie, în cunoștință de cauză, decât despre el însuși. Oricât de *obiectiv* este Balzac, personajele sale poartă pecetea autorului : sînt apariții balzaciene. S-a spus, pe drept cuvînt, că la impersonalul Flaubert forma e *personală*. În descrierea mediului, în disocierea reacțiilor sufletești, la creatorul *Doamnei Bovary* domină aspirația spre maxima precizie. Sub aspect psihologic, se produce un fel de *uitare de sine*. Însă această *uitare* nu e totdeauna o calitate. Fiindcă non-angajarea, așa-zisul neutralism sînt la un pas de răceală, iar creația presupune *tensiune*. Caligraficul Flaubert are crize de mizantropie.

O privire alunecînd pe suprafața lucrurilor, atrasă de ceea ce poate înregistra un aparat fotografic, se va pierde în deșertul unui „realism“ plat. Ochiul creatorului autentic reține din fragmente misterul, vibrațiile greu percepibile. Pentru aceasta e nevoie de imaginație. „Orice lucru e bun sau rău (afirmă Hamlet), numai după cum îl face închipuirea noastră“. Proust judecă exact în același mod:

„Numai imaginația și convingerea pot diferenția de altele unele obiecte, unele ființe, și să creeze o atmosferă“ (*Le Côté de Guermantes*).

Impresia de viață în roman nu rezultă din copierea fotografică, ci din convenție, adică dintr-un montaj care să sugereze iluzia realității. O realitate esențializată. Personajul-convenție, declară Günther Grass, e un ins nou-născut: „Îl facem acum!“ ... În funcție de diversele nivele temporale, el se conformează succesiv altor convenții. Amorul, natura, moartea, variațiuni pe teme eterne, interesează în măsura în care ele dau esența realului în raport cu un timp și cu personaje particularizate. E. M. Forster observa exact: „Viața de fiecare zi, oricum ar fi ea în realitate, se compune practic din două vieți — viața în timp și viața prin valori — iar contemplarea noastră revelă o dublă aderență“ ... (*Aspecte ale romanului*, ed. rom., 1968, p. 36). Ulrich, *Omul fără calități* al lui Robert Masil, și *Ion* de Rebreanu particularizează prin intermediul unor întâmplări individuale ceva din viața aceleiași epoci, în spații diferite (Austria și Transilvania sub regim habsburgic). Latinul Tacitus vorbea (în *De Germania*) de un *saeculum*, adică de un spirit al veacului, căruia, într-un spațiu germanic modern, Goethe avea să-i spună *Zeitgeist*. Adică „spirit al vremii“ ...

Goethe, Amiel și alții s-au referit la personaje sau naturi *problematic*; acum patruzeci de ani, Camil Petrescu nu găsea asemenea personaje decât printre intelectuali. Timpul implică neîncetat conexiuni și procese de ruptură; oamenii (personajele) se complică în toate privințele și se despart de formele anacronice. Romanul actual, în diverse literaturi, demonstrează că eroi complecși, apti de probleme în conștiință, există în toate mediile, de unde pentru prozatori necesitatea de a reconside-

ra perpetuu orizontul vieții sociale, ethosul și psihologia în ritmul prefacerii lor. Romancier și subtil teoretician, E. M. Forster califica drept roman (în una din conferințele lui la Cambridge) „orice operă de imaginație, în proză, care depășește 50.000 de cuvinte”... Personajele le împărțea în 1927 în două categorii mari: *plate* și *rotunde*, cele dintii cu reacții previzibile, „ușor de recunoscut de ochiul emoțional al lectorului”, celelalte dând curs intențiilor autorului de a revela profunzimile. Să transcriem însăși argumentarea lui E. M. Forster: „Testul unui personaj rotund este capacitatea lui de a ne surprinde într-un mod convingător. (Dacă nu ne surprinde niciodată, atunci avem de-a face cu un personaj plat. Dacă nu ne convinge, atunci e un simplu personaj plat care pretinde că e rotund). Imprevizibilitatea reacțiilor lui e imprevizibilitatea vieții — a vieții din paginile unei cărți” (*Aspecte ale romanului*, cap. *Oamenii*).

Romanul cronică, romanul frescă, romanul datelor exterioare cedează pasul, progresiv, romanului cunoașterii, rotunzimea trebuind privită ca o nevoie acută de totalitate. Personajul plat evoluează liniar, orizontal, unidirecțional; un personaj care problematizează, *homo significans*, se desfășoară radiar într-o infinitate de direcții, o dată ridicându-se deasupra naturii și orizontului, altă dată căutându-și obârșia în propriul eu, mergînd spre formele arhetipale sau aspirînd să înțeleagă (mai bine zis: să cunoască) sensurile condiției umane. Parantezele, digresiunile, impulsurile, diversele mișcări ale personajului într-un spațiu închis ori în spații deschise, crizele și momentele de afirmare caracterizează la Proust, la Kafka, la Camil Petrescu și alții zig-zagurile așa-numitului personaj „auctorial”. Într-un asemenea personaj căutările romancierului se învecinează cu drama. Romanul de acest gen e cu prioritate un dosar al progreselor cunoașterii,

perpetuă pendulare între alfa și omega. Teza lui Raymond Abellio din *Les yeux d'Ezéchiel sont ouverts*, cum că „astăzi numai romanul poate spune adevărul total“, e desigur, prea exclusivistă. Însă e drept că romanul de probleme tinde spre un plus de adevăr.

Forța realismului, verificată în capodopere, ține de observația revelatoare. În raport cu rigoarea ordonanței clasice, Balzac e un scriitor *touffu*, baroc, încărcat; Tolstoi, de asemenea. Descriind anatomia și fiziologia societății vremii, raportînd (după remarca lui Sainte-Beuve) „dimensiunea morală“ la „dimensiunea socială“, Balzac nu neglijează nici un detaliu, oricît de șters. Rebreanu, la rîndul său, nu trece la redactare pînă nu extrage din fișe de observație suficiente sugestii privind biografia personajelor, spațiul în care ele se mișcă, mobilitățile faptelor. La Balzac și Rebreanu domină *vizualitatea*, romanul fiind pentru ei încununarea unui lung studiu. Suprarealiștii cultivă aventura și illogicul, vizualitatea fiind înlocuită cu „iluminările“, cu revelațiile fulgurante de ordin irațional. Un romancier de acest gen se consideră un *voyant*, personaj înzestrat cu o a doua vedere. (*Rimbaud le voyant* a trecut drept precursor în poezie). La unii moderni, tabloul lumii exterioare se descompune în reverberații sufletești imperceptibile, de unde discontinuitățile, fragmentarismul, succesiunea de goluri și plinuri. Scriitorul modern (notează André Berge) „ascultă repercusiunile lumii exterioare asupra sufletului său fără a interveni pentru a le clasifica și interpreta“; dimpotrivă, „ne învață să ne lăsăm surprinși, tulburați, uneori răscoliți de stropii de realitate ce cad în adîncul nostru“ (*L'Esprit de la littérature moderne*, 1930). Reacția antiplastică face loc muzicii, sugestiilor indicibile.

Clasicii de acum trei sute de ani aveau în vedere omul armonios, în spiritul unor tipare raționale. Romanul de după primul război mondial, nu numai la noi, creștea pe amintirea tragediei colective. Treptat, tragicul s-a convertit în revoltă individuală și abdicare, cu eșecul unor personaje ce trăiseră direct drama. Criza o accentua cadrul social curent. În romanul de după al doilea război mondial frapează individualitățile contradictorii, în continuă redimensionare, încît pentru romancierul contemporan oficiul de „martor al adevărului” obligă la grele sondaje în profunzime. Nici aventura intelectuală, nici drama obstacolelor în fața absolutului nu pot constitui însă criterii de investigație exclusive. „Pentru că scriitorul nu are nici un alt mijloc de a evada, — afirmă Sartre — vrem ca el să îmbrățișeze strict epoca; ea este unica lui șansă; ea e făcută pentru el și el pentru ea”... Înțoarcerea esteticului către etic în romanul românesc de astăzi traduce, într-un anumit fel, necesitatea *participării globale* la fluxul vieții. De pe un singur versant, nu poți avea perspectiva întregului. Realismul liric al lui Zaharia Stancu din *Șatra* și *Ce mult te-am iubit*, realismul sentimental-polemic din *Groapa* și *Princepele* lui Eugen Barbu, realismul scormonitor, labirintic, al lui Marin Preda din *Moromeții* și *Risipitorii*, realismul problematizant-dilematic al lui Al. Ivasiuc din toate romanele sale, fervoarea și neliniștea din *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, finețea investigațiilor analitice din proza lui D. R. Popescu învederează din unghiuri felurite inserția meditației în epică. De observat disecarea insistentă a relațiilor unui individ sau ale unui grup cu societatea. Destinul nu e privit ca o problemă supratereastră, ca un dat metafizic, ci ca o problemă socială. Ethosul socialist

preocupă pe cei mai mulți prozatori, într-un fel sau altul, de unde o posibilă încadrare a unora în categoria moralistilor moderni.

Fiindcă afirmarea omului este o problemă a comunității, să se observe sensul activ, prospectiv, al dezbatărilor; însingurării și ratării din romanul interbelic li se opune un sentiment al solidarității și sfidării; un raționalism cu baze filozofice materialiste se opune, de asemenea, limbajului elegiac și spiritului retractil din scrierile mai vechi. Înseamnă că eșecul, tragicul, crizele de adaptare rămân în afara cadrelor acestor romane? Nu, desigur. Se vorbește frecvent de Necesitate, Jertfă, Eșec, dar acestea sînt raportate la ideea de *luptă* și *angajare* în vederea dominării tragicului și a convertirii efortului în satisfacție. Potrivit mutațiilor în structura societății, în roman cîștigă teren mediile muncitorești și citadine. Romanul-poem, romanul-frescă, romanul-cronică, romanul-eseu, romanul-istoric, romanul-meditație și celelalte demonstrează diversitatea de tonuri, dar dincolo de clasificări ca acestea, în toate se problematizează.

Fără să fie specific numai poeziei, fenomenul de polisemie este, totuși, mai restrîns în epică. Altfel spus, limbajul poeziei e, într-un grad mai mare *sugestiv*, în timp ce acela al prozei, — cît aceasta se menține în sfera relațiilor logice — e mai subliniat *noțional*. Dar și în cazul prozei, asociațiile verbale pot abate atenția de la precizie și unicitate spre o multitudine de sensuri. O pagină dintr-un roman de Sadoveanu sau, pe un alt plan, un fragment din *Procesul* lui Kafka respiră un anumit mister, cu toate că raporturile între lucruri par clare. În *Zodia Cancerului*, de pildă, e sesizabil un infralimbaj; din rostirea în șoaptă, cu rezonanțe tainice, se rotunjește o stare afectivă dominantă, istoria devenind un timp al mîhnirii. Structura frazei, juxtapunerea termenilor, tona-

litate, masa sonoră, ritmul, toate acestea legate de personalitatea unui creator dotat, reprezintă forme ale emoției: la unii mai aproape de lucruri, la alții traducând o mișcare mai intelectualizată. Unicitatea oricărui scriitor ține însă nu numai de optică, dar și de expresia frapantă. Împinsă prea departe, polisemia poate duce la obscuritate și atunci e dificil să se descopere o direcție anume. Toate rămân în zona echivocului, într-un univers cețos, de unde la lectură o senzație de „așteptare“, de neterminat. Uscăciunea chinuiește. Literatura absurdului este minată, în mare parte, de acest morb. Suprema artă e de a găsi unghiurile de vedere, incidentele optime.

DESPRE LECTURA LITERATURII

Ce este literatura ? Din răspunsurile date de scriitori sau de alții s-ar putea constitui volume. „Lumea există și scriitorul vorbește, iată (după Roland Barthes) literatura“... Un tânăr iubește o fată, care însă nu-l agreează. Un bătrîn moare înainte de a fi terminat opera, pe care o credea magistrală. O jumătate de regiment se pierde într-o luptă, într-o singură zi. Cerul înstelat de august și riul din preajmă nu înregistrează din toată drama nimic. Pe scurt, toate realitățile naturii și universului, în raporturile lor cu Omul, reprezintă *virtual* subiecte literare. Omul în raport cu societatea și cu sine însuși, în consonanță sau ca forțe de opoziție, furnizează *situații* fără număr. Cîte dintre acestea au șansa de a cădea în raza scriitorului de talent, care știe să aleagă ? Cîte cărți, din imensul lor număr, devin instrumente de cunoaștere și implicit de autocunoaștere ? Practic, tărîmul literaturii nu are margini. Altfel spus, literatura e un mod de afirmare a reacțiilor omului în raport cu problemele fundamentale ale existenței, un *continuum* de observații, de întrebări și mirări, timp suspendat și revanșă asupra morții. Un lucru trebuie reținut : indiferent de formula individuală, marea literatură sugerează ideea de *comunicare* (uneori de solidarizare) *panumană*, într-o lume supusă existențial aceluiași destin. În chip excesiv simplificat, s-a spus că

a scrie înseamnă a trăi (Remy de Gourmont), formulă ce subliniază că literatura presupune viață. Toată literatura lumii duce spre un personaj reluat concentric, omul, obiect de prospecțiuni perpetue. Duce însă frecventarea literaturii la *explicarea* acestui personaj miliardiform? Filozofia are în această direcție unele priorități, totuși poezia, romanul și celelalte contribuie hotărâtor la *înțelegerea* omului. Iar prin aceasta, la modelarea lui.

Lectura critică urmărește în particular valorile rostirii în întruchipări estetice specifice. Realitate în mers, — în legătură cu critica se repetă întrebări-clîșeu. Aparține ea mai mult științei ori mai mult artei? E o magistratură, o instituție, ori o *ancilla litteraturae*? Își exercită prerogativele *după* apariția unei opere, pronunțându-se pozitiv ori negativ, sau are și un *rol preparator*? Repetițiile, seriile de fapte care în istorie sau în alte domenii permit *prevederea* unui fenomen, sînt destul de inoperante în critică. Nici un critic n-ar fi putut prevedea, la lectura primelor poezii ale lui Eminescu, ce va deveni acesta. Să lăsăm să vorbească realitatea, în special experiența modernă, fiind evident că în mai puțin de o jumătate de secol metodele și perspectivele criticii s-au metamorfozat spectaculos. Debutantul de astăzi pornește de la un nivel mult superior față de cel de la începutul veacului, cînd Caragiale persifla diletantismul pretențios: „Toate artele cer de la om o strădanie mai mult sau mai puțin îndelungă (...). Toate — afară de literatură. Literatura este o artă care nu trebuie învățată; cine știe cum din litere se fac silabe și din acestea cuvinte, este destul de preparat pentru a face literatură (...). Știi să scrii? ești literat. Știi să citești? ești critic“... (*Opere*, III, *Reminiscențe și notițe critice*).

1.

La lectura unui text literar, cititorul se întreabă, fie concomitent, fie după ce iese de sub atracția artei, ce a voit să-i comunice opera. Criticul devine un intermediar între scriitor și lector : un *excitator mentis*. Ce este atunci critica ? S-a răspuns în diverse moduri : „Un sistem de lectură“. „Un sistem de relații“. „Asediul unui suflet“. „Seismograma unor complicate mișcări interioare“. „Pledoarie pentru valori în curs de afirmare și conștiință a valorilor consacrate“. Critica ar fi de asemenea : „arta văzută printr-un temperament“ (Albert Thibaudet). Sau : „anatomia, fiziologia și etiologia unei opere de artă“ (G. Ibrăileanu). Iar criticul „un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă“ (Mihai Ralea). Sau mai detaliat : Obiectul criticii „nu e «lumea», e un discurs, discursul altuia : critica este discurs asupra unui discurs ; e un limbaj secund, sau un *meta-limbaj* (cum ar spune logicienii), care se exercită asupra unui limbaj prim (sau *limbaj-obiect*)“... (Roland Barthes, *Essais critiques*, 1964). Inutil să adăugăm alte opinii. Recapitulând, parafrazând, ajungem iarăși la lucruri deja spuse, din totalitatea căroră rezultă că un critic „e și el unul dintre cititori“, un personaj care „știe să citească“ și-i „învață pe alții să citească“... Toată iscusința criticului constă în a vedea dincolo de faptele ce sar în ochi, adică la îndemîna oricărui om cultivat, nuanțe și sensuri posibile, perspective ascunse. Toți oamenii văd un număr oarecare de stele ; astronomii au imaginea exactă, complicată, a mecanicii cerești. Orice critic *ad rem*, chiar foarte la obiect, dă curs unor impresii, încît obiectul discuției alimentează un anumit gen de confesiune. Critica devine în felul ei propriu *creație*. Orice tentativă de a pătrunde în labirint (în cazul operelor profunde) comportă ipoteze riscante, dacă nu o „aventură“.

Să recurgem la o formulă la fel de rezumativă precum cele menționate. Critica e *meditație pe marginea operei literare, ca efect al sondării interiorului ei*. Pentru criticul de autoritate, meditația condensată în calificative (*da sau nu*) este o *problemă de conștiință*. Cu mai mult de jumătate de veac în urmă, G. Călinescu, tânăr, se întreba dacă are „cădere să judece” opera lui E. Lovinescu (primul volum din *Istoria literaturii române contemporane*), precizând printre altele : „Dacă greșesc, greșesc din neiscusință, iar nu din pornire”... Dealtminteri, orice investigație în terenul incert al vieții sufletești dintr-o operă, se apropie de dramă. În încheierea unui articol saturat de rezerve despre *Cuvinte potrivite*, Vladimir Streinu, declara cu franchețe : „Simt că dincolo de teme, procedee, compoziție, ritmică, psihologie și influențe, rămîne un duh inanalizabil, care mă umilește. Încerc o dramă a inteligenței”... Recapitulînd, — pe de o parte critica e creație, deci invenție. Pe de alta, rostire despre ceva existent, prin aceasta devenind caz de conștiință.

Nimeni nu poate avea pretenția că a explicat o dată *pentru totdeauna* un mare poem ori un roman de excepție. Dintre scriitori, unii sînt cu totul sceptici. Rainer-Maria Rilke, de pildă, — la începutul veacului : „Pentru a pricepe o operă de artă, nimic nu e mai rău decît cuvintele criticii (...). Lucrurile nu pot fi luate sau spuse așa cum critica ar vrea să ne facă să credem. Aproape tot ce se întîmplă este inexprimabil și se săvîrșește într-o regiune pe care n-a călcat niciodată cuvîntul”... Nici o iluzie la orizont : „Citiți cît mai puțin posibil lucrări critice sau estetice. Sînt, ori produse ale spiritului de bisericuță, împietrite, lipsite de sens în înțepenirea lor fără viață, ori îndemînatice jocuri de cuvinte ; tonul

îl dă într-o zi o opinie, în altă zi opinia contrarie. Operele de artă sînt de o infinită solitudine; nimic nu e mai rău pentru a le aborda decît critica. Singură iubirea le poate cuprinde, păstra, poate fi dreaptă față de ele. Dați totdeauna dreptate sentimentului *dumneavoastră* împotriva feluritelor analize, recenzii, introduceri (...). Lăsați judecăților dumneavoastră dezvoltarea lor proprie, tăcută" (*Lettres à un jeune poète*, — B. Grasset, 1937), pp. 15, 33). Liviu Rebreanu este pe aproape: „Explicațiile procesului de creație sînt totdeauna provizorii, ca și teoriile care încearcă să rezolve misterul vieții prin formule biologice. Creația artistică e, ca și creația divină, — dincolo de puterile noastre de înțelegere, cel puțin în ce privește esența. Putem descrie fenomenul, putem nota observații directe sau indirecte, putem stabili anume corelații între diferitele faze ale realizării — toate acestea sînt însă lucrări exterioare (...). Esența creației, cum mi-am îngăduit să vă previn, rămîne insesizabilă și inexplicabilă"... (*Opere*, vol. VIII, 1975, pp. 576, 591). Mihail Sadoveanu își încheia prefața la *Opere* (seria de la „Fundatia pentru literatură și artă“, 1940) mai degrabă persiflant: „Balzac, îmi pare, a notat undeva că vinul neizbutit poate deveni bun oțet, tot așa cum un scriitor care nu-i scriitor poate deveni critic. Știu că o imagine poetică nu e un adevăr. Sînt gata să declar că respect pe critici. Totuși, într-o țară de podgorii, înainte de a realiza oțeturi, e mai bine să ne străduim a vinifica onest“.

În principiu, un critic ar trebui să considere cu aceeași *detașare* orice carte, din trecut sau de ultimă oră, dar cînd ar proceda neutru, fără nici o vibrație, ar semăna cu o mașină. Preferințele lui, deși individuale, se

justifică, inspirînd încredere în măsura în care tind logic spre generalitate. Cititorii optează divers: unii pentru scriitori cu mască gravă, care pun probleme, alții preferînd fantasticul sau biografiile. Cititor mai avizat, mai ingenios, criticul analizează, clasifică, invită la ierarhizări. El însuși poate greși cînd face critică *sincronică*, de „lansare“, în ritmul aparițiilor curente. Sainte-Beuve n-a fost foarte receptiv la evoluția unor contemporani ca Victor Hugo și Vigny. Pe Baudelaire nu l-a agreat. Pentru același critic, romanele lui Stendhal erau „în mod franc detestabile“. Repulsia lui Émile Faguet față de Baudelaire e totală. Dar Albert Thibaudet neînțelegîndu-l pe Paul Valéry? Dar N. Iorga „demolîndu-l“ pe Arghezi? În cazul așa-numitei „critici de artiști“, se citează erori grosolane. Mérimée „distruge“ pe Baudelaire iar André Gide (care ulterior va retracta) pe Proust. Auzim adesea că un critic a „desființat“ pe scriitorul cutare. Nici un critic, oricît de perseverent, nu poate desființa ceea ce în adevăr *există*. Critica *istorică*, aceea care în perspectivă senină judecă un trecut stabilizat, are o funcție reparatoare: corectează și selectează *sine ira*... Restituirile literare sînt un triumf al timpului. Reparații care onorează posteritatea.

Nefiind o lectură de suprafață, ci un sistem de reflecții, critica își creează propriul ei obiect în măsura în care confruntă și revelă, evaluînd dimensiunile, calitatea și semnificațiile vieții transfigurate, — de unde complexitatea întreprinderii și responsabilitatea socială. Calitatea de critic respectabil n-o conferă numai cunoștințele, oricît de bogate, — indispensabile. Heliade în secolul trecut, sau un H. Sanielevici mai aproape de noi, deși foarte cultivați, n-au putut deveni, în critică, valori exemplare.

Printr-un fenomen de dilatație a eului propriu, aceștia n-au „intrat” în substanța operelor, cînd important era să și le apropie metodic. Devenită un loc comun, constatarea că pentru a schița portretul unui scriitor trebuie să folosești cerneală din propria-i călimară, rămîne valabilă. Criticul congenial scriitorului pe de o parte, pe de alta practicarea unei *critici complete*, — vizînd conexiunile dintre etic, social, psihologic și estetic — iată condiții. Cum operele fundamentale cuprind fragmente semnificative de umanitate, interpretarea critică reclamă, pe lîngă mijloace specifice, o largă *deschidere spre viață*. Pentru a-și exercita funcțiile, în atenția unei critici complete trebuie să stea valorile estetice în conexiunile lor multiple, într-un cuvînt trăsăturile ce condiționează arta. Înainte de toate, o astfel de abordare a literaturii înseamnă o instalare în complicata dialectică a fenomenelor materiale sau psihice, obiectiv-istorice sau subiective, care conlucrează la geneza și cristalizarea operei. Critica de largă audiență nu poate fi concepută decît ca act de sinteză. Precum actorului, criticului i se cere capacitatea de a trăi pe planuri variate pentru ca astfel să evite îngustimile, optica unidimensională, exclusivismul. Dialogul intră în normele curente. A considera că nici o altă părere decît propria-i opinie nu merită audiență, a crede că gloria sau neantul unui scriitor pot ține de sentințele lui fără apel, — iată grave erori. Dacă aspirația de a rosti ultimul cuvînt (deși alte soluții sînt mai îndreptățite) devine nu o dată comică, îndoiala critică, semn al sincerității, onorează și conferă prestanță morală. Nu scepticism apropiat negației, ci îndoială ca stimulent filozofic ! Cîți critici au tăria să se *autorevizuiască*, rectificîndu-și opiniile mai vechi, dovedite inexacte ? Sainte-Beuve avea conștiința relativității...

2.

Revenind la întrebările de la începutul acestor reflecții, vom observa că, beneficiind de mijloace de investigație clasice și moderne, contribuind la explicarea și progresul artei, critica literară se ridică de la manifestări individuale la o *conștiință cu largi repercusiuni sociale*, constituindu-se într-un climat favorabil emulației. Aceasta înseamnă că actul critic privind momentul actual este implicat, virtual, în creațiile ce urmează să ia ființă. Prozatori de prim-plan precum Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu și alții, ca să dăm un exemplu, pregătesc terenul pentru alte generații, dar nu fără colaborarea criticii. Fiindcă procedînd la dezbateri multilaterale, disecînd, căutînd repere ideale, critica militează pentru un plus de perfecțiune, de profunzime sau de echilibru. Nu putem emite idei noi, fără să punem în valoare ceea ce un scriitor celebru numea *idei primite* : — adică moștenite. Dîintr-o asemenea perspectivă decurge una din trăsăturile fundamentale ale actului critic, care presupune în special spirit constructiv. Înlăturînd imperfecțiunile, nu negi în mod nihilist, ci deschizi drumuri. Un roman, un poem reprezintă anumite *structuri*, cu resoruri istorice, sociale, politice, psihologice, etice, toate acestea unificate prin liantul *estetic* ; critica nu poate opera decît tot cu structuri. Dacă analiza obligă la desfacerea întregului în fragmente și particule, la radioscopie minuțioasă și decompoziție, cu accent pe detalii semnificative (aspect care, la unii critici, eșuează într-un tehnicism plicticos), datoria criticii e să imprime partiturii în ansamblu un punct de vedere, o motivare, o explicație, trecînd de la cauze și mobiluri la efecte. Criticul inteligent se angajează în dezbateri esențiale. Criticul meșteșugar se împiedică în amănunte.

Un dramaturg de seamă afirma că nu trebuie să explicăm dragostea. Parafrazându-l, unii consideră că, de vreme ce o mare operă literară implică o multitudine de semnificații, explicația totală ține de domeniul utopiei. „Străfulgerările frumuseții adevăratei proze — scrie Alain — oferă un adevăr fără dovezi, în sensul în care muzica frumoasă e fără dovezi și Venus din Milo fără dovezi“... (*Système des beaux-arts*). Trebuie să aspirăm totuși spre dovezi, oricare ar fi dificultățile. O operă interesează deopotrivă prin cantitatea de viață pe care o cuprinde, cât și prin perfecțiunea sau calitatea cu care comunică acea viață. Despre un poem de Eminescu sîntem îndreptățiți să vorbim ca despre un corp sferic, perfect rotund, în care putem intra prin orice punct. Explicația acestui poem va fi, în fond, un *punct de vedere* mai mult sau mai puțin interesant; cum însă criteriul cuiva nu este absolut, i se vor alătura, firesc, noi explicații provenind de la alții, care consideră opera din alte unghiuri. Cînd ai stabilit un punct de vedere rezonabil, cînd afirmația pe care o semnezi găsește adeziune la public, înseamnă că „dovada“ propusă poate contribui la o perspectivă totală. Nu există critic absolut, ci numai critici. Criteriul suveran în știință e adevărul. Criticul trebuie să convingă pe alții despre adevărul concluziilor lui, adevăr care, în cazul său, unește erudiția, sensibilitatea și gustul. Și de ce n-am spune-o : adevărul criticului conține unele imponderabile. Timpul care-l validează îi conferă tărie.

Nu se poate defini convingător prin negație. Construcția e afirmare. Critică eficientă este aceea care opune decompoziției și fragmentului priviri globale, recompunînd, confruntînd puncte de vedere nedrepte sau neconvingătoare cu altele viabile. Este stranie tendința spre negație spectaculoasă a unor critici, unii dintre ei la primii pași,

care minimalizînd complexitatea și psihologia actului creator, argumentînd că „demitizează“ sau „defetișizează“, resping opere de valoare consacrată. În volumele lui G. Ibrăileanu se pot găsi idei și observații de mare finețe estetică; Tudor Vianu, de asemenea, critic și estetician de exemplară probitate, va iradia multă vreme idei. Pentru unii, cel dintîi e un simplu critic sociolog; al doilea doar un erudit. Adevărul nu se poate concilia, nici vorbă, cu toleranța. Anumite tentative se cuvin sancționate sever, căci există cărți care (remarca spiritual François Mauriac) nu numai că nu trebuiau tipărite, dar nici scrise. Metoda criticilor variază. Unii înțeleg să deducă profilul scriitorului apelînd exclusiv la operă; alții, dimpotrivă, pornesc de la om către o operă. Unul crede în impresia produsă de o singură lectură; altul construiește în trepte, lent, prudent, preocupat, avansînd după lecturi și re-lecturi. Criticul superficial operează dogmatic, înțelegînd să fie luat în considerație pe cuvînt; criticul de autoritate exemplară nu avansează nici o idee fără acoperire. Nu va ajunge critic de autoritate acela care nu cumulează, pe lîngă alte calități, simțul clipei și conștiința istoriei. Am avut și avem astfel de critici, veritabili creatori de cultură.

3.

Presupunînd că un studios ar colecționa diverse opinii despre metodele criticii, în vederea elaborării unui mic manual practic pentru edificarea publicului, rezultatul ar oferi tot felul de curiozități. Nu rareori, punctele de vedere se bat cap în cap. „Critica trebuie făcută în genul științelor naturii (afirma Flaubert), adică făcînd abstracție de ideea morală“... Pentru maximum de obiectivitate, un belgian recomandă „ochiul limpede și inima nepăsătoare“ (Kléber Haedens, *Une histoire de la littérature*

française, 1943). Neîncrezător în valoarea atitudinii unice, Eugen Ionescu crede că „un critic onest ar trebui să facă o critică dublă a fiecărei opere, o critică contradictorie“, revelatoare pentru „mecanismul gândirii umane“... (*Notes et contre-notes*). Părintele *Scaunelor* savurează, indiferent de domeniu, aventura spirituală. Lucru cunoscut, critica și istoria literară fiind realități osmotice, corelative, o disociere între E. Lovinescu — criticul și E. Lovinescu — istoricul literar e practic imposibilă. După impresia unora, istoria literară ar fi însă o disciplină de serii, vizibile de departe, operînd cu valori mai mult sau mai puțin ierarhizate, oricum discutate anterior. Prin urmare, istoricul literar ar face lucrare de rutină. Pentru schițarea unui profil convingător, să ne referim la G. Călinescu, teoretician și practician incomparabil. Considerîndu-se cu prioritate istoric literar, el vede în domeniul respectiv forma de maximă anvergură a criticii. A studia valorile în raport cu epocile, a stabili filiații și a preciza posibile înrîuriri, a opera cu structuri și curențe, a defini rolul factorilor determinanți, — iată aspecte solicitînd altceva decît rutină. În esență, „istoricul literar are datoria să stabilească valori în perspectivă istorică și cum poate să facă asta fără a da judecăți?“ (*Manuscriptum*, 1975, nr. 4). Pronunțîndu-se din *imediata* apropiere a operelor recent publicate, critica de „lansare“ sau de „susținere“ trăind cu prioritate în cotidian, uneori în fragment, se poate înșela. Perspectiva necesară îi lipsește. Flaubert se plîngea, în *corespondență*, că romanul său *L'Éducation sentimentale* „n-a fost înțeles“. Antipatiile și simpatiile, alte elemente de conjunctură ori complicități, pot deforma. N-a putut trece Macedonski drept un *poeta minor*? Avînd a urmări succesiunea în timp, datoare să clasifice și să ierarhizeze, istoriografia literară (eliberată de servituți), oferă o viziune *mediată* a fenomenelor, elementul

mediator al construcției fiind timpul. De la distanță, termenii de referință obligă la o dreaptă proporționare a valorilor. Pe un Henry Bordeaux, autor a peste șaptezeci de romane, ales în 1919 la Academia franceză, istoria literară de astăzi aproape îl trece cu vederea. Reliefurile, structurile dominante, diversele întreguri se clarifică într-un timp care reține din ce în ce mai sever numai esențele. Din sutele de autori de proze din perioada interbelică, o programă academică de acum un deceniu selecta douăsprezece nume de prim-plan și zece de al doilea plan. De observat că N. D. Cocea și Gh. Brăescu figurau în prima categorie iar Anton Holban și Pavel Dan în cea secundă ! Din aceeași perioadă istoricul literar de peste veac va selecta, potrivit altor perspective, mai sever desigur.

Lui G. Lanson, autor al cunoscutei *Histoire de la littérature française* din 1894, reeditată de atunci de numeroase ori, i s-a reproșat o anumită ariditate provenind din frînarea impulsului emoțional. Ideea de obiectivitate rece împinsă prea departe sfârșește în uscăciune, iar istoria literaturii e o istorie a vieții. De la pozitivismul sorbonian practicînd respectul pentru informația severă pînă la structuralismul mai vechi sau la structuralismul colorat marxist, relațiile istoriei literaturii cu istoria generală au înregistrat oscilații. E. Lovinescu avea în vedere „structurile dinamice” în succesiunea lor, principiu (enunțat în *Istoria civilizației române moderne*) destinat să demonstreze interferențele dintre istorie și valoare. Un curent nu reprezintă o sumă eterogenă de scriitori, ci o serie bazată pe trăsături comune în raport cu timpul respectiv. Multitudinea eminescienilor n-a fost un simplu fenomen de imitație literară. A răspuns unui *mal de la fin du siècle*. Eminescienii au avut rolul acompaniament-

tului în muzică, numărul lor demonstrând odată mai mult funcția polarizantă a lui Eminescu, cap de serie. Pe de altă parte, seria romantică Eminescu răspunde la cu totul alte solicitări decât seria romantică Hölderlin, în alt mediu. În funcție de ochiul care distinge noi structuri, seriile la care ne referim pot lua înfățișări deosebite de la un istoric literar la altul, deși cotele cele mai înalte rămân aceleași. Intervine un coeficient al personalității ordonatoare, vibrația personală. Pentru N. Iorga (în *Istoria literaturii românești contemporane*, II, 1934), sămănătorismul era un curent de „renaștere literară”; lui E. Lovinescu același curent i se revelă drept „cimitir al poeziei române”, „epocă de decadență poetică (*Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927). Diferențele de optică sînt inevitabile, chiar la constructori mai apropiați ca orizont estetic de scriitorii studiați. După E. Lovinescu „Bacovia se bucură de rarul privilegiu al originalității”... Rostirea naturală ar fi la poetul *Plumbului* o trăsătură definitorie: „Adaptarea formei la fond este atît de integrală încît îndepărtează gîndul oricărei intenții artistice, iar mijloacele de expresie sînt atît de simple și de naturale încît par crescute din obiect” (*Op. cit.*, pp. 312, 314). G. Călinescu vede cu totul altfel: La Bacovia „tocmai artificii te izbește și-i formează în definitiv valoarea”. „Luată în total”, poezia bacoviană „este o transplantare, uneori pînă la pastîșă, a simbolismului francez, însă pe temperamentul unui Traian Demetrescu”... Poezie care provoacă „incertitudini, trezind aci entuziasme, aci o firească rezervă pentru manierismul ei patetic” (*Istoria literaturii române de la origini...*, 1941). Timpul a lucrat în favoarea lui Bacovia, considerat astăzi, de majoritatea exegeților, un poet mare. Istoria literară rectifică unele erori de apreciere ale criticii, deși ea însăși rămîne obiect de revizuire. *Tempora mutantur...*

Istoricului literar, N. Iorga îi cerea, printre altele, „uitarea de sine, atîta cît trebuie pentru a înțelege pe alții“, astfel ca judecățile lui de valoare să nu respire „nici asprime, nici intoleranță, nici dușmănie“... (*Istoria literaturii românești*, II, 1928, *Introducere*). Cînd se referă la contemporaneitate, dezideratul în cauză e adesea în suferință, de unde necesitatea unei distanțări pentru ca valorile să se „așeze“... N. Iorga însuși n-a fost scutit de reacții nedrepte. Ca istoric literar, învățatul cultivă erudiția altfel decît G. Călinescu, criteriile fiind diferite. În practică, relația știință-personalitate se manifestă felurit, la unii triumfînd vocația documentului, la alții tentația formulării originale, plăcerea estetică. S-a și făcut observația că G. Călinescu se comportă în a sa *Istorie*... ca un romancier, diferențiindu-se de un Attilio Momigliano, ori de Joseph Bédier și Paul Hazard, pe care i-a putut consulta. În cazul autorului *Istoriei literaturii române de la origini*, savantul e dublat fericit de un autentic artist. La Paul Valéry, unghiul de vedere antitraditional eșuează în paradox, eseistul pronunțîndu-se pentru o istorie literară „înțeleasă nu atît ca o istorie a autorilor și accidentelor din cariera lor sau din aceea a operelor lor, cît ca o Istorie a spiritului, ca unul care produce sau consumă «literatură» și această istorie s-ar putea face chiar fără a rosti numele unui scriitor“... (*Introduction à la poétique*). Despre dificultatea atitudinii optime vorbește — aproape în limbajul lui Croce — englezul G. D. Painter, într-o primă pagină despre un prozator francez. „Ceea ce ne propune un scriitor de geniu în primul rînd, nu e nici o doctrină (orice doctrină suscită totdeauna o opoziție), nici chiar un spectacol armonios, ci o experiență fundamentală, pe a sa. Pentru a-l înțelege, trebuie să împărtășești prin intermediul lui această experiență ; pentru a o critica trebuie să rămîi

pe jumătate cufundat în ea în momentul redactării acestei critici. Nici un critic nu va parveni să sesizeze cele mai bune calități ale lui Gide, dacă n-a renunțat mai întâi la orice dorință de a se situa deasupra lui“ (*André Gide*, *Mercure de France*, 1968). Aplicate istoriei literare, observațiile lui G. D. Painter sînt la fel de valabile. Un istoric literar care reușește să stabilească acest acord între obiectiv și subiectiv, poate spera să construiască o operă care fiind obiectivă e în același timp „a lui“.



MĂȘTILE LUI G. IBRĂILEANU

„Moralistul observă mai mult pe alții; analistul se observă mai mult pe sine“, iată o constatare din *Creație și analiză* definitorie pentru structura lui Ibrăileanu — criticul, sinteză, de fapt, a celor două ipostaze. Din frecvențele digresiuni etico-psihologice, o dată cu suport autobiografic, altădată vizînd un fond general uman, rezultă că pentru protagonistul *Vieții românești* critica era o continuă tentativă de înțelegere, scopul ultim fiind ridicarea de la relativismul impresiei la certitudine. În limbaj estetic, s-a convenit că un artist este *un poseur de questions*, personaj care enunță probleme dar nu le rezolvă. Perspectivele unei opere rămînînd deschise, — soluțiile pot varia. „Scriitorii care au pus în opere de ficțiune pe Napoleon, — observă exact criticul — au creat fiecare un alt Napoleon. Și cînd scriitorii au fost talentați, au creat Napoleoni adevărați, deși diverși. Napoleon al lui Tolstoi, oricît e de bagatelizat, e adevărat, conține adevărul cel mare pe care îl au creațiile acestui romancier și, în limitele lui, nu contrazice realitatea. Fiecare scriitor are o concepție despre Napoleon, clădită ori pornită de la un caracter veritabil al originalului, — de aceea fiecare Napoleon e adevărat, cu toate deosebirile dintre ei“ (*Studii literare*, p. 50).

Față cu opera de artă, criticul (= Ibrăileanu) se dublează. Îndărătul măștii reacționează succesiv o conștiință lucidă la extrem și o sensibilitate capabilă de gingășie, de unde paranteza polemică și patetismul, stilul abstract și tonul de conversație cotidiană, ironia sau emoția, iar ca profil general repulsia pentru roba judecătorească. Armura lui Ibrăileanu e naturalețea, firescul; superioritatea e pentru el *umanul*. Fraza se clatină adesea, sub greutatea întrebărilor devine neutră sau lunecă spre confesiune. Lecturile din Eminescu și Turgheniev îi apar drept voluptăți spirituale; un fragment sadovenian devine pretext de reverberații lirice: „...mi se îmbroscătează o senzație, pe care, desigur, am avut-o într-un moment rar, probabil într-o noapte întunecoasă, la mănăstirea unde zace de trei sute de ani mitropolitul Varlaam!” (*Scriitori și curente*, ed. II, p. 108). Pentru a demonstra că există o „realitate Eminescu și alta Edgar Poe”, altădată criticul (= memorialist) evocă impresiile a doi „prietenii tineri” dintr-o noapte cu „lună feerică”, de „un verde din alte lumi”. „Coincidență curioasă, la ambii le-a venit în minte că noaptea aceea avea ceva din Edgar Poe”... Pe Tolstoi îl admiră; la Turgheniev „o parte din admirație se schimbă în iubire”. Pentru romanticul de la Iași, rafturile bibliotecii cu cele câteva zeci de „autori favoriți” reprezintă potențial „un izvor permanent de fericire”. Spațiu generator de „orgie intelectuală” (*Note și impresii*, p. 7). De *Război și pace* e, pur și simplu, cucărit. „Ai uitat că ai în mână o carte, o operă de ficțiune, că-ți vorbește un scriitor. Ai plecat de-acasă de la tine și ești aiurea (...). Cele șapte zile cât stai cu cartea asta în mână, rudele tale nu mai au destulă realitate, prietenii parcă sînt în trecut” (*Studii literare*, pp. 53, 70).

1.

Pentru a ajunge la formularea unei concluzii, criticul înaintează cu precauții infinite, disecînd obiectul, variîndu-și punctele de perspectivă spre a vedea mai exact, enunțînd ipoteze, retractînd tot de atîtea ori, cu sentimentul că nici un argument nu e absolut. Considerațiile din *Creație și analiză* sînt prezentate așadar ca „simple sugestii“. Funciar, Ibrăileanu e o structură problematică, anxios, chinuit, cerebral, căutător de semnificații, încălzindu-se pe măsură ce se lansează în demonstrații; aerul de fervoare dialectică sare în ochi. Discursiv, familiar, el scrutează cu minuție totul, se întreabă ce ascund înălțimile și dedesubturile unei hărți psihice; exploratorul pasionat trimite apeluri în toate direcțiile, contînd pe surpriza ultimului sondaj. La gînditorii de structură clasică, pătrunși de ideea de *sistem*, realitatea se desfășoară într-o succesiune de forme limpezi, geometrice. Pentru Ibrăileanu, deschis dialecticii materialiste, existența e o infinită succesiune de raporturi și a le surprinde în geneza, mișcarea și devenirea lor, înseamnă tensiune.

Studiul despre Brătescu Voinești, de pildă, e un amplu monolog îmbibat de probleme, răscolit de întrebări, unele privind adaptarea la mediu, psihologia de clasă, psihologia sexelor, altele relația descripție-analiză, talentul, limbajul; încălzit, Ibrăileanu pune în mișcare o vervă neobosită, cu concluzia (infirmată de altfel, de fapte) că de la un creator ca acesta, de tip clasic, trebuia să așteptăm romanul. Radical diferit de Mihail Dragomirescu, care-i denunță lipsa de „metodă“ (chiar în legătură cu Brătescu-Voinești), tehnica lui Ibrăileanu, mai totdeauna de aspect eseistic, se sustrage erudiției aride, rămînînd departe de servituțile academice. Să nu se vadă nici o contrazicere

între aspirațiile criticului științific și modul lui de a discuta, cînd acesta descompune o creație în particule. Pe de o parte un logician, acționînd ca analist lucid, decis să interpreteze ceea ce descoperă sub lupă, de alta un sceptic; la acesta din urmă, făcînd radiografia unui suflet, operînd cu imponderabile cum sînt sentimentele și subconștientul, intervine îndoiala. Nu un scepticism plat, ordinar, ci scepticismul cartezian, destinat să ferească de exagerațiuni. De la *Curentul eminescian* pînă la studiile din ultimul volum, pe parcursul a trei decenii, Ibrăileanu e — fără să pară — un eseist, unul din cei mai fertili în ipoteze din critica românească.

La un examen atent, din volumele criticului se pot decupa microeseuri în serie, idei sau puncte de sprijin pentru viitoare comentarii ample. Psihologia îi furnizează sugestii care, combinate cu elemente sociale, vizează explicarea genetică a unor fenomene. Ce raporturi s-au putut contura între Eminescu, personalitate rezumativă a epocii, și „curentul eminescian”? Accentul explicației cade pe ceea ce astăzi numim un fenomen de ruptură; — practic, dezacordul dintre epocă și propria *voință* devine la poet motiv de dramă intimă. „Neputînd trăi viața, și fiind îngrozitor a admite existența fericirii, cînd tu nu o poți gusta, ajungi fatal să negi posibilitatea fericirii și deci valoarea vieții. Și mintea, *advocatus diaboli*, se pune pe justificat acest sentiment împotriva vieții, clădind o filozofie care se cheamă pesimism“... Eșafodajul demonstrației acesta este; argumentele se succed însă val după val, într-un ritm oarecum epic. Reflex al mediului social, poetul („instrument atît de fin“, vibrînd la „cea dintîi adiere“), a fost „reprezentantul unor stări de suflet abia apărînde, care nu se recunoșteau în Eminescu pentru că el sărise prea departe: el era sinteza unor părți care nu

se recunoșteau încă în tot". Urmașii însă, găsind în el „un gust al propriei lor melancolii“, îl adoptară, împrumutându-i stilul. Curentul era format: „Melancolia lor s-a contopit imediat cu a lui Eminescu, a mai crescut deci, s-a mai eminescianizat (în acest sens se poate vorbi, în adevăr, de o influență deprimantă a lui Eminescu) și cu cât a crescut, cu atât s-a eminescianizat, s-a manifestat tot mai mult prin expresia lui Eminescu, adică prin forma lui Eminescu, prin versuri și imagini ca ale lui Eminescu“ (*Scriitori și curente*, pp. 15, 31).

Digresiunea cu scop explicativ ajunge un mod de lucru și nu o dată interesul actului critic ține de astfel de inserții, care, ca procedeu, contravin stringenței clasice a unui Maiorescu. După reticențe exprimate discret („poate n-am înțeles eu bine“), urmează puncte de vedere proprii, clarificări succinte în stil de dicționar literar. Prilejuri se ivesc la tot pasul, atenția sărind (în *Scriitori și curente*, de exemplu) de la conceptul de *talent* la explicarea unor noțiuni ca *operă*, *psihologie*, *distincție*. La un critic a cărui sensibilitate s-a format la sfârșitul secolului trecut, într-un climat pozitivist, scientist, — fascinația melosului eminescian, cu deschidere largă spre mirajul romantic, se dovedește extraordinară. Când vrea să delimiteze specificul poeziei, limbajul lui Ibrăileanu — altminteri refractar „poeziei nouă“ de după 1900 — denotă, totuși, surprinzătoare afinități cu acela al unor moderni. Pe scurt, după Ibrăileanu, poezia ar fi o stare de autoiluzionare (de „misticism“, scrie el cu un termen impropriu), ducând la o nouă viziune a universului, în ipostaze care, deși convenționale, reprezintă un mod de investigare și, implicit, de integrare. „Cugetarea critică, cercetarea rece, e tîrzie în istoria speciei omenești. E nenaturală omului. Cugetarea primitivă e spontană, na-

turală, este iluzionare, misticism... Poezia însă este, ca și cugetarea normală și de toate zilele a omului primitiv, iluzionare și misticism“.

Analogia cu primitivii are aici aproape aceeași semnificație ca la Blaga, poezia devenind o trăsătură de unire între real și imaginar, invenție aptă să dea impuls unui *Lebenswelt*. Prin cuvînt, poetul imprimă ritm unei forme, neconstrîns de logică, practicînd în felul lui visul treaz. „Plăcerea pe care ne-o face poezia se datorește faptului că scăpăm pentru un moment de povara cugetării reci, pentru că ne întoarcem un moment la chipul de a cugeta natural al omului, la cugetarea primitivă, spontană, iluzionară și mistică“. Sintetizată într-o propoziție, „poezia e refugiul în cugetarea naturală a omului“ (*Scriitori și curente*, pp. 37—38). Despre *talent* în epică, ni se spune că e capacitatea de a selecta dintr-o serie de posibilități un singur gest, sau un anumit cuvînt, definatorii și adecvate obiectului. „Talentul constă în a pune în gura personajului tocmai acel răspuns, a-l pune să facă tocmai acel gest, — a-l face să vibreze tocmai de acea emoție; cu atît mai mult, a-l pune să facă tocmai acea acțiune. Orice facem, un gest, un semn din cap, este determinat, așa a trebuit să fie, a putut fi prevăzut de la începutul sistemului planetar. Acest lucru nimene nu-l poate face prin calcul, el atîrnă de talent, de intuiție“.

S-a spus că talentul în critică ar consta, printre altele, în aptitudinea de a găsi formule rezumative fericite, care (avînd analogii cu unele formule din științele exacte) tind să reducă un fenomen la esență. La Ibrăileanu, în peisajul gata să devină plat, dintr-odată apare ideea scînteietoare, reactivînd curiozitatea. Lectura se bazează neconținut pe surpriză. Rar critic mai bogat în idei, mai în stare să capteze atenția cu mijloace atît de sobre. Lec-

ția lui Ibrăileanu e una de simplitate și modestie, la antipodul oricărui pedantism. Din paginile scrise parcă pentru propria-i necesitate spirituală, se pot extrage sute de formulări nu numai inspirate, dar perfect juste :

„Energia își creează singură scop, căci are nevoie să cheltuiască, — calitatea, felul scopului rămânând pe seama inteligenței. Eminescu, lipsit de energia cerută în lupta vieții, a idealizat retragerea din luptă, mai cu seamă în Glossa, care e catechismul abuliei...” (Scriitori și curente, p. 16).

„Filozofia, care rezultă din contemplarea obiectivă a lumii externe, se poate împrumuta ; aceea care justifică sentimentele, aceea... centrifugă, nu...” (Scriitori și curente, p. 30).

„Evoluția unui scriitor repetă adesea istoria literaturii țării sale, după cum aceasta repetă istoria literaturii universale. Un pedant ar găsi, poate, locul să amintească că ontogenia repetă filogenia...” (Scriitori și curente, p. 147).

„O piesă de teatru, care n-a găsit niciodată actori buni, încă nu există ca piesă de teatru...” (Studii literare, p. 50).

„Romanul lui Tolstoi merge amplu, măreț, purtând cu el sute de ființi — ca o mică planetă — cu viața lor diversă, cu trecutul și viitorul lor...” (Studii literare, p. 71).

„Singura observație care cere timp lung și nu poate fi împrumutată de la alții, e aceea a vieții sufletești, a altora și a noastră proprie, — materialul romanului, al criticii psihologice și al oricărui gen, care are de obiect omul moral concret și divers...” (Studii literare, p. 147).

2.

Sensibil la realitățile din afară, moralistul se zbate în îndoieli perpetue, reflecțiile lui despre lume și exis-

tență pendulînd între melancolie și idealism. Despre un prozator „aprig în observație, duios în sentiment“, el vorbește cu maximă simpatie ; prozatorul respectiv (Brătescu-Voinești) exprima reacțiile unei generații „critice și lirice în același timp“, în care Ibrăileanu se regăsea. Masca își schimbă liniile frecvent, o dată apropiindu-se de La Rochefoucauld („prințul moraliștilor“), altă dată de Proust ; — aceasta, dintr-o „veche deprindere de a mă întoarce asupra mea, ca să-mi explic stările sufletești“. La Proust, criticul constată că „anormalitatea“ și „dezechilibrul sufletesc“ transpar în creație, însă „recluziunea și traiul de noapte“ — impuse de „boala fizică“ — au generat „condiția favorabilă pentru acea introspecție unică“ (*Studii literare*, pp. 17, 19, 92—93). Ibrăileanu însuși, claustrat, bolnav, lucrînd noaptea, e un introspectiv, torturat de investigarea zonelor ascunse vederii. În lumină diurnă apare un Ibrăileanu sociabil, deși reținut ; comprehensiv, deși amar. Practic, atît o ipostază cît și cealaltă denotă virtuți de psiholog, moraliștii și romanticii analiști — ale căror voci se interferează — fiind, cum scrie criticul, niște „psihologi literari“.

După primul război mondial, argumentele de ordin sociologic din paginile lui se estompează ; psihologia rămîne însă nu numai un instrument fundamental în actul critic, ci pasiune — o constantă. La nici un alt critic român nu se repetă atît de insistent termeni ca *psihologie* și *psihologic*. De observat, de pildă în *Creație și analiză*, regretul că prozatorilor din epocă le lipsește „această însușire : psihologismul“. Captivantul roman *Adela*, care-l revelă în situații de psiholog și moralist, pare să fi avut un rol *demonstrativ*. Enigma feminină, unul din subiectele criticului, devine principalul obiect de observație pentru prozator. Există un feminism social, remarcă el în alt

loc („feminismul propriu-zis, care vede în bărbat un tiran social“) și un *feminism psihologic*, acesta din urmă deschizător de perspective în planul artei, fiind vorba de „starea de suflet“ caracteristică unui „puternic temperament feminin“ (*Studii literare*, p. 144). Vaporoasa idilă de o vară a Adelei cu doctorul Emil Codrescu e disecată și reconstituită din zeci de unghiuri, prozatorul răspunzând parcă unui deziderat din *Creație și analiză*. De unde începe analiza ? Și ce-și propune scriitorul de tip analitic? Preocupat de amănuntul infinitezimal, el „observă sufletul, îl descompune (analizează), îl descrie, îl redă, așa cum este el, cât poate mai exact“... Ibrăileanu analistul nu lucrează cu valori supradimensionate ; adevărurile lui se zbat între iluzie și nuanță.

Un volum de aforisme al lui Jean Rostand, „despre iubire și frica de moarte“ (*Deux angoisses : La Mort, L'Amour*) îi apărea, la prima lectură, ca „un roman în cugetări“. N-ar fi exclus ca ideea germinativă a *Adelei* și interesul pentru sentenții din *Privind viața* (reactivat după o lungă întrerupere) să-i fi venit de aici : „Am avut impresia că acea colecție de cugetări este un roman, pentru că acele cugetări, prin conținutul lor, prin raportul dintre ele, prin vibrația lor, trădau un dramatism sufletească, care indica o unică și continuă experiență — vreau să spun că acele cugetări păreau a consemna rezumativ etapele unei afaceri de sentiment trăite. Iată culmea romanului analitic — o analiză condensată, expusă în formule, fără nici o creație, fără nici o afabulație, fără nici un suport plastic, — adică cu suprimarea francă a acestora“... Exact formula *Adelei*, la care criticul medita prin 1926, când se confesa astfel. De menționat, în același timp, simpatia pentru „romanul-problemă“, devenit uneori „un fel de dramă filozofică, în care crearea de carac-

tere e lucru secundar, principalul constînd în rezolvarea problemei" (*Studii literare*, p. 57).

Precum la scriitorul francez citat, la Ibrăileanu moartea e dramă iar iubirea luptă disperată cu Thanatos, realitate compensatoare întrupînd glasul speciei. Reflecțiile despre eros din „jurnalul“ lui Emil Codrescu aparțin însă mai degrabă unui schopenhauerian. Iubirea, notează el, este „faptul fundamental al existenței, voința de a trăi sau, mai bine de a nu muri (ceea ce, deși pare același lucru, e cu totul altceva)“. Continuînd, apoi: „În strigătul de iubire, bărbatul cere femeii ajutor împotriva morții. De aceea amorul e tare ca moartea. De aceea nemilosul egoism în doi. De aceea senzația fără nici o analogie a realizării lui. De aceea posibilitatea imaginilor voluptuoase de a ține piept în conștiință imaginii înfiorătoare a morții“... Pentru reflexivul frămîntat din *Adela*, tînăra femeie („singura substanță a cugetării mele“) reprezintă o necesitate de ordin ideal, dînd „consistență unei dibuiri în vis“, dar ea e în același timp „plasma originară, *viața în sine*“. Moralistul ieșean, cu vechi lecturi din Schopenhauer, pune în cugetările lui Emil Codrescu teza disperatului gînditor german: iubind, oamenii nu sînt liberi la modul absolut, ci îndeplinesc inconștient porunca secretă a perpetuării speciei. „Individul — visceralele, creierul, nervii, mușchii; viața vegetativă și de relațiune — e un simplu mijloc pentru un scop, e servitorul elementului etern, e destinat să-l păstreze și să-l transmită din generație în generație pînă la stingerea soarelui“... (*Adela*, pp. 151—152).

Că în Emil Codrescu s-a proiectat Ibrăileanu, nu încapă îndoială. Măcinat de îndoieli, prozatorul din *Adela* se comportă în anumite momente în felul unui Turghe-niev, acest „sentimental care, spre declinul vieții, chinuit

și de boli adevărate sau imaginare, a simțit un adînc regret după anii tinereții duse“... (*Note și impresii*, p. 11). Tristețea existențială, poezia iubirii, fiorul naturii, — remarcate la clasicul rus, — sînt totodată trăsături ale sentimentului de la *Viața românească*, un *sentimental lucid*, oricît termenii alăturați par contradictorii. Cînd scrie despre Turgheniev (care „e vechi“), simplul stil gramatical caracteristic lui Ibrăileanu dobîndește vibrații afective. Retras în penumbră, vorbind aluziv, criticul se autoconfesează, încît cele „cîteva observații fugare“ despre *Ape de primăvară* sînt, de fapt, un pretext pentru *afinități electiv*e. De la impresiile din 1910 pînă la sfîrșit, contactele cu Turgheniev nu cunosc îndoieli. Schimbînd ceea ce e de schimbat, monologul *à propos* de Turgheniev oferă excelente sugestii pentru un *Ibrăileanu par lui-même*. Dar dacă afectiv el stă sub semnul romantismului tardiv, de la sfîrșitul secolului trecut, un sfert de veac mai tîrziu, — cînd elaborează romanul — criticul era convins de valoarea metodei lui Proust. Introspecția și analiza nu mai erau posibile cu mijloacele psihologiei dinainte de o mie nouă sute. Numai dintr-un singur unghi (chiar în acest caz cu circumspecție), Proust pare să fi marcat cu tehnica lui pe autorul *Adelei*: în postura de analist *obiectiv*. Proust — observă cu subtilitate criticul — nu se confesează. „Nu numai că nu e liric, dar nu e nici subiectiv. Că e mereu întors asupra sufletului său, aceasta este cu totul altceva. Aceasta este introspecția, metoda de investigație psihologică. Subiectivismul începe numai atunci cînd apare atitudinea afectivă față de propriu-ți suflet“ (*Studii literare*, p. 16). Pe o apreciabilă întindere, în „fragmentele din jurnalul lui Emil Codrescu“ examenul psihologic are aparențele unei operații evasi-

științifice ; limbajul sobru, aproape abstract, tinde să comunice cu maximum de precizie pulsul intim. Structura etică a prozatorului e unduitoare ; lumea lui : o insulă în care iubirea, natura și moartea, realități capitale trecute printr-o conștiință dramatică, sugerează fragilitatea fericirii.

3.

Critic de direcție în spirit realist și umanitar, Ibrăileanu a exercitat în literatura primelor două decenii ale secolului o influență excepțională. Nu se poate imagina prestigiul *Vieții românești* fără rolul lui de factor coagulant. Nici un alt critic din epocă n-a lăsat asupra unor scriitori de mărimea întâi (Sadoveanu, Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu) aceeași întipărire profundă, fapt ce explică ampla serie de amintiri despre omul devenit figură de roman (Ionel Teodoreanu, C. Stere) sau frizând legenda.

Totala detașare a unui exeget pentru a vorbi despre o operă la modul obiectiv-absolut fiind o imposibilitate, criticul — ca și poetul sau romancierul — își revelă opțiunile și rezervele în felul de a interpreta. În fond, critica e opțiune, adeziune ori negație, un mod de a privi existența prin intermediul artei, deci situare într-o *perspectivă*. O perspectivă ce trebuie susținută cu argumente. Pe Ibrăileanu, sensibilitatea modelată de melosul eminescian l-a orientat mai degrabă spre formele consacrate decât spre modernii care, la început de secol, erau simbolisții. Pentru „poezia nouă“, în care (ca la Baudelaire) vede „mai mult senzații“, după război va avea rezerve multiple. Fenomenul nu e singular, ba chiar raportat la E. Lovinescu, port-drapel al spiritului modern, franc citadin, ilustrează, în ciuda diferențelor de optică, sur-

prinzătoare puncte de contact. Reticențele lui E. Lovinescu privind simbolismul românesc („prin esență, de nu și ca expresie, nu e o artă națională“) ¹ denotă, fie și pasager, analogii cu acelea ale lui Ibrăileanu. Însă, deși refractar unor formule noi, combătute în numele ideii de echilibru, Lovinescu lua în dezbatere „contribuțiile moderniste“, în timp ce Ibrăileanu nu se referă decît incidental la Arghezi, de loc la Barbu, la Blaga și ceilalți.

Alta era desigur, la *Sburătorul*, receptivitatea pentru romanul de analiză. Dacă Ibrăileanu, sedus de psihologie, evoluează de la *Anna Karenina* la *À la Recherche du temps perdu*, o face mai mult ocazional, spre a ilustra virtualitățile metodei analitice. Nici respingere decisă, nici entuziasm total pentru o modalitate sau alta, ci sinteză. „Un psihologism și o psihologie moderate, o detașare sceptică de propriile-ți idealuri (ca la France chiar cînd pare înverșunat) și un simț artistic extrem, pot dărui minunea unei opere de artă perfecte, pornită din ambele concepții despre realitate. Aceste opere de artă, în care operează armonic ambele concepții, sînt cele mai încîntătoare. În romanul pur artistic, simțim deficitul de substanță. În celălalt simțim deficitul de artă. — Și e una din dezarmoniile naturii, deficitul de artă al celor mai mari creatori“ (*Studii literare*, p. 64).

Să relevăm, de asemenea, ca latură definitorie, și modul în care natura, obiect al artei, se repercutează în opera criticului. La Maiorescu sau la Taine, un filon ca acesta nu spune nimic; la Ibrăileanu, o pagină de poezie a naturii pune în mișcare o sensibilitate romantică, în orice caz o pasiune pentru *plein air*. Entuziasmat de peisajul „melodios“ al munților Neamțului, autorul *Adelei*

¹ *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 272.



revine la natură în postura cerebralului obosit, adaptat altor ritmuri, cu intenția unui program de reverii compensatoare. Cineva a afirmat că *tabloul* îl fac privitorii, care în fața unei pînze aderă la ceea ce le convine estetic. Paradox inteligent ! Cu un temperament puțin mai elastic, Ibrăileanu putea deveni tragic ; deși melancolic, n-a fost, totuși, minat de tristețe. Antinomiile îi sînt, oricum, specifice. La patruzeci de ani, el își spune „bătrîn“, dar la cincizeci concepe poemul de dragoste al lui Emil Codrescu, suav și trist, străbătut de neliniști existențiale. Tranzițiile de la entuziasm la dubiu, de la polemică la deziluzie, idealismul și scepticismul, iubirea și fiorul timpuriu al morții probează un simț al relativității acut, durabil, expresie a unui suflet bipolar. Natura, în acest joc al contrariilor, intervine în sensul conciliației. *Țara de dincolo de negură* îi sugerează, precum o simfonie de Beethoven, un tărîm de miracole : „Sadoveanu ne dă imagini picturale de natură, dar mai cu seamă își exprimă sensibilitatea, senzațiile ce i le dă natura. Și cu aceasta ne trezește, ne lămurește, ne exprimă la maximum și sensibilitatea noastră în fața naturii. Din acest punct de vedere, s-ar putea zice că e un psiholog, un analist al senzațiilor noastre — spre uzul nostru. Un descoperitor și pentru noi, al sensibilității noastre (...). Eminescu ne-a dat imaginea naturii ; ne-a dat natura transfigurată eminescian ; ne-a dat natura ca expresie a sufletului său ; ne-a dat, mai rar, efuziunea sentimentelor pentru natură (...). Ceea ce e mai frumos în d. Sadoveanu e mai intern decît să facă concurență numai picturii ; e poezie pură“ (*Studii literare*, pp. 110—111). În fața naturii, Ibrăileanu pare din aceeași familie spirituală cu Eminescu și Sadoveanu.

Maiorescu are o singură mască. Stilul lui e clasic, adică armonios, cristalizat, expresie a unei rațiuni ordonatoare, consecventă cu sine. Ibrăileanu poartă câteva măști. La Maiorescu întrebările vizează, în mod obișnuit, răspunsul logic, — unicul. Criticul junimist merge la țintă cu dexteritatea unui trăgător de elită. Ibrăileanu lansează o întrebare care îndată deschide drum altora, iar când pare a fi găsit o soluție acceptabilă se ivește, intempestiv, îndoiala : „dar dacă...?”. Cîteodată criticul „simte“, ori are „intuiția“ unui fenomen (fenomenul Eminescu, de pildă), dar obsedat de trecerea de la „nelămurirea intuiției la inteligibil“, se consumă în conjecturi. „Sentimentul acesta de neputință îl ai mai ales față de scriitori pe care-i cunoști mai bine, îi simți mai bine, și-i înțelegi mai bine“ (*Studii literare*, p. 21). La posibilitățile sugestiei, ale scrisului cu „reverberații stilistice“ nu recurge. Formula lui E. Lovinescu se situează exact pe versantul opus. Anti-calofil, Ibrăileanu preferă să scrie „rău“, nerevizuit, cu permanenta preocupare de a rămîne fidel mișcării intime. Fraza arborescentă e, așadar, stenograma autentică a unei gândiri ardente în momentul de capturare a adevărului. Crește prin aglomerare de propoziții, prin rostogolire, ca o sferă de zăpadă pornită la vale. Prea marea insistență în demonstrație se transformă, cîteodată, în raționare : „Am spus odată că țăranii d-lui Sadoveanu sînt adevărați țărani moldoveni. Așa este. Dar țăranii moldoveni nu sînt ca țăranii d-lui Sadoveanu. Nu vreau să fac paradoxe. Țăranii d-lui Sadoveanu — ai d-lui Sadoveanu, accentuez posesiunea — nu pot fi decît moldoveni, dar, încăodată țăranii în carne și oase din Moldova sînt altfel. În țăranul d-lui Sadoveanu e ceva foarte specific din țăranul moldovean, o notă esențială din sufletul moldovenesc — dar atîta. Și acest atîta nu înseamnă că altcineva a zugrăvit mai exact pe țăranii

moldoveni. Sînt idealizați ? Poate. Dar nu e important dacă sînt idealizați, adică flatați, sau nu. Important e că sînt altfel — sînt țăranul moldovean al d-lui Sadoveanu și numai al lui...". (*Studii literare*, pp. 51—52).

Cînd nu se ocupă de clasici (Eminescu, Caragiale, Creangă), după război Ibrăileanu e interesat de cercul scriitorilor de la *Viața românească*, nu totdeauna de prima mărime. Epuizat de lungi insomnii, „omul de noapte“ (cum îi spusese Hortensia Papadat-Bengescu) nu mai evoluează în pas cu timpul. Cîți însă pot afirma că, în lupta cu îmbătrînirea fizică și spirituală, au evitat drama însingurării ? Timpul nu reprezintă aceeași dimensiune pentru toate generațiile contemporane.

Rezistența unui creator o dă „sunetul unic“, meritul de a fi descoperit o structură estetică diferențiată. Rezistența unui critic nu ține, orice s-ar spune, de stil, de modul de frazare, ci de comprehensiune și adîncime. Nici vorbă, Ibrăileanu a avut intuiții scilpitoare, formulînd explicații care astăzi, devenite bunuri culturale curențe, sînt la îndemîna oricui, asemenea unor principii din fizică. În ciuda umbrelor, personalitatea criticului de la Iași e una din cele mai interesante și, oricare ar fi argumentele, el nu poate fi clintit de pe soclul înalt pe care stă. Ibrăileanu a creat școală altfel decît Maiorescu și Gherea. În sensul unui idealism aproape romantic. Melancolia lui Ibrăileanu — mereu torturat de sentimentul limitelor — e mărturia unei conștiințe de excepție, în efortul dramatic de a atinge o clipă absolutul.

BIOGRAFIE SI OPERĂ

Afirmația că un scriitor mare rezumă o epocă, a devenit un loc comun. Prin urmare, a vorbi despre un scriitor făcând abstracție de *timpul* lui, înseamnă a crede într-o personalitate în sine. Goethe sesiza fenomenul, de unde recomandarea (din *Poezie și adevăr*) ca biografii „să descrie pe om în împrejurările vieții lui, să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni și în ce chip, dacă este vorba de un artist, poet sau prozator, concepția lui se răsfrânge din nou afară”. . . Scepticismul lui Voltaire de pildă, a fost pus în legătură cu stagiul său de trei ani în Anglia. Cine ar putea ignora rolul culturii germane în formația lui Eminescu? În același spirit, cum s-ar putea omite profunda influență franceză asupra lui Oscar Wilde, acest „imoralist” *avant la lettre*? Dar influența acestuia asupra lui André Gide („demoniacul”, cum l-a numit Henri Massis), după întâlnirea din 1893—1894 în nordul Africii? Trebuie să se țină seama că legăturile cu aceeași epocă, în același spațiu spiritual, nu implică însă nivelarea diverselor structuri psihice. La „balzacianul” Călinescu, ca prozator înclinat spre desfășurări arhitecturale, se simte voluptatea ideilor, de unde pe de o parte abundența detaliilor-plastice (volume, forme, culori), de alta finețea referințelor cărturărești. La Camil Petrescu, tot ca prozator, accentul cade pe tensiunea interioară. Descriptivul

e mai degrabă abstract. Nu știm cum arată fizic personajele din *Patul lui Procust*.

1.

Pînă nu de mult, în interpretarea critică se urma traseul de la biografie către opere. „Cum e arborele, așa și fructul” — spusese Sainte-Beuve. S-a încetățenit, în ultimele decenii, modalitatea contrarie : *de la operă către scriitor*. Că un roman semnificativ reflectă mai subliniat ori mai discret pe autor, nu mai e îndoială, însă răsfrîngerile de acest gen trebuie tratate cu circumspecție. S-a demonstrat că *David Copperfield* nu e tot una cu Dickens ; Werther n-a fost un *alter ego* al lui Goethe ; Thomas Hardy nu s-a recunoscut în portretul semnat de Hedgcok, biograf care nu utilizase documente de arhivă, ci romanele. Eroii lui Camil Petrescu au afinități psihice și etice cu prozatorul : la Ștefan Gheorghidiu frapează fervoarea intelectuală, la G. D. Ladima ironia amară ; de Bălcescu e legat prin pasiunea pentru un scop extraordinar. Îndreptățesc acestea stabilirea unor paralelisme precise ? Între Emil Codrescu din *Adela* și G. Ibrăileanu sînt similitudini, dar a pune semnul egalității între cei doi ar fi simplist. Scriitorul modifică și potențează, dă curs imaginației potrivit finalității operei. De peste două decenii, o editură franceză publică în colecția *Écrivains de toujours* lucrări de tipul : *Flaubert par lui-même*, *Dostoievski par lui-même*, *Joyce par lui-même*... Sînt puse în valoare fragmente din opere, revelații și sentimente caracteristice. Firește, acestea nu înlocuiesc biografia propriu-zisă ; o ilustrează numai. La Antoine de Saint-Exupéry găsim fraze ca acestea : „Am învățat să recunoaștem în pîine un instrument al comunității oamenilor, din cauza pîinii pe care o rupem împreună”.

(*Pilot de război*). „Nu-mi voi aminti niciodată chipul tău. Tu ești Omul și-mi apari cu înfățișarea tuturor oamenilor dintr-odată“ (*Pământul oamenilor*). „Respect Omului! Respect Omului!“ (*Scrisoare către un ostatic*). Toate acestea definesc atitudinea umanistă a pilotului intrat în legendă. Fac parte de drept din biografia lui spirituală.

Fiind în genere admis că eul obișnuit, „empiric“, nu se confundă cu eul creator, important e să se vadă punctele de contact dintre cele două realități. În ce măsură dihotomia *viața și opera* e un artificiu? La ce niveluri, totuși, cele două euri acționează revelator? Se pot cita vieți spectaculoase ori senzaționale, făcute parcă să provoace o neîntreruptă curiozitate. Nu afirma Oscar Wilde, dialogînd cu André Gide, că și-a irosit geniul pentru viață și a pus în operă numai talent? Sînt, dimpotrivă, biografii comune, cenușii chiar, care nu spun nimic, putînd fi urmărite în dependență de operă. Manuscrisul romanului *Lucien Leuwen*, descoperit tîrziu, a dat o altă fizionomie biografiei cît și operei lui Stendhal. Tentativa de roman a lui Ion Ghica adaugă și ea note noi la biografia fostului bei de Samos. Dubletul *viață-operă* pornește după Tudor Vianu de la „postulatul că geneza unei opere stă în împrejurările particulare ale vieții unui autor“, lucru numai în parte acceptat. Drept corectiv, teoreticianul propune o biografie „în legătură cu întreaga ei epocă“ (*Studii de literatură română*, 1965, p. 19). E modalitatea aleasă de Stefan Zweig în al său *Romain Rolland*, de G. Călinescu în *Viața lui Mihai Eminescu*, de alții. Să recapitulăm: accentul unei biografii sugestive trebuie să cadă pe trăsăturile personalității creatoare în evoluție. Un titlu de tipul *omul și opera* anunță, potrivit unui alt comenta-



tor, că în volum „se studiază opera și omul ca nedepinzînd unul de altul“. Poate fi separat însă omul de operă? Maurice Allem, vine cu lămuriri: „O atare concepție n-ar putea să convină tuturor scriitorilor, de exemplu poeților lirici, a căror operă freamătă adesea de confidențe și de efuziuni ale omului“ (*Portraît de Sainte-Beuve*, 1954, Préface). În practică, o biografie impune ridicarea de la individual la ansambluri semnificative, opera reflectînd legăturile unui om cu timpul său. Cine se consacră studierii lui Caragiale, lui Sadoveanu sau Blaga, nu poate omite legăturile acestor „modele“ cu epoca. Înțeles cu discernămint, criteriul istoric în dialectica lui rămîne mereu necesar pentru explicarea operelor, mai ales cînd ele reprezintă momente ale conștiinței umane.

Devenită gen literar cu perspective proprii, calitatea unei biografii ține de aptitudinea de a respira viață; din miile de cărămizi reprezentînd materialul brut, doar unele dau relief construcției. G. Călinescu pornește de la informații ample despre Eminescu și Creangă; Șerban Cioculescu de la o minuțioasă cunoaștere a lui Caragiale. Prin impunerea unui punct de vedere, prin vițiune și ritm, biografii critice ca acestea se înscriu în sfera artei. Din faptele de viață care inițial reprezentau adevăruri rupte în bucăți, s-au constituit vieți revelatoare, cu un motiv conducător, cu un echilibru logic. O biografie care ar include absolut toate documentele (admițînd că toate sînt cunoscute), nu poate fi decît rebarbativă, incoherentă. Selectarea faptului frapant e un procedeu al artei, de aceea André Maurois nu ostenește să-l recomande. „Biograful, ca și portretistul, ca și peisagistul, trebuie să izoleze ceea ce e esențial în ansamblul considerat. Prin această alegere, și dacă e capabil

să aleagă fără a sărăci, el face foarte exact operă de artist" (*Aspects de la biographie*, XIX-me éd, p. 73). Prozatorul *Climatelor*, moralist amar, fost elev al lui Alain, vine spre biografie ca *scriitor format*, consacărind lui Shelley, Byron, Turgheniev, Hugo, lui Proust și altora trei decenii. Trăsăturile portretului în *Viața lui Ion Creangă* țin să demonstreze că nici *amintirile*, nici *poveștile* „nu sînt opere propriu-zise de prozator, valabile în neatinare, ci părți narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică" (ed. I, 1938, p. 289). Creatorul lui *Harap Alb*, aed popular de la Carpați, stă la G. Călinescu sub semnul „țărăniei" inteligente. „Creangă e un om deștept, luminat cu puține cărți și păstrînd doar o slavă exagerată pentru cei învățați. Creangă e un șiret patriarhal ca și Neculce, care și acela vorbește de «firea lui cea proastă», deși o crede deșteaptă"...

Ideea de obiectivitate într-o biografie (ca și într-o monografie în genere) trebuie privită cu suplețe, deoarece, aducînd un *punct de vedere general*, biograful subordonează acestuia demonstrația *in toto*. „Nici nu încapă îndoială (subliniază G. Călinescu) că Creangă de aici este reprezentarea noastră, fiindcă el nu poate trăi decît pe rînd prin opera de interpretare, a fiecăruia. Dar interpretarea aceasta e obiectivă, pentru că se bazează pe documente. Oricît s-ar încerca altcineva să dea o altă imagine «mai obiectivă», el nu va putea decît să ajungă cam la aceeași viziune, cîtă vreme izvoarele sînt aceleași, sau, în sfîrșit, la o impresie arbitrară, părăsindu-le"... (p. 352). Totuși, un an mai tîrziu G. Călinescu crede că „rostul istoriei literare nu e de a cerceta *obiectiv* probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea *puncte de vedere* din care să iasă structuri acceptabile" (*Principii de estetică*, 1939, p. 113). Totala obiectivitate nici nu e

posibilă, căci atunci același subiect n-ar mai oferi soluții diferite. Interesantă e o confesiune a lui Maurois. Scriind viața lui Shelley, celebrul biograf a pus în ea câte ceva din propriile sale sentimente ; se „elibera“ astfel pe sine însuși : la aceeași vîrstă, prozatorul francez ar fi comis ca om „aceleași greșeli“. Privită ca mijloc de exprimare voalată a unor reacții personale, o asemenea *viață* e, „în oarecare măsură, o autobiografie deghizată în biografie“. Interpolările de acest gen dau culoare lirică ansamblului.

2.

Potrivit scriitorului investigat, opera însăși indică drumul de urmat, o metodă a monografiei absolute fiind de neconceput. Pe lângă obișnuita biografie a unui autor, un partizan al criticii genetice (Pierre Audiat) propunea stabilirea circumstanțelor speciale în care au apărut unele scrieri : *La biographie de l'oeuvre littéraire* (1924). În fond, o asemenea *biografie a operei* se suprapune inutil biografiei propriu-zise. Cu cît contribuie la explicarea operelor, să zicem, informația că Sadoveanu a elaborat *Baltagul* în numai cîteva zile, că E. Lovinescu și-a scris o parte din *Memorii* la Fălticeni, iar Camil Petrescu a redactat primele lui pagini de proză pentru una din revistele proprii în lipsă de alte colaborări ?

Pentru practicanții de astăzi ai „criticii adîncimilor“, reducerea unui scriitor la *facultatea dominantă* (Taine) sau la *caracterul dominant* (Sainte-Beuve) acuză o tendință simplificatoare. Tot felul de necunoscute se opun accesului în profunzimile creatorului. De la examenul biografic se așteaptă clarificări pe care opera le refuză. Pornind de la constatarea că omul modern este „mai neliniștit“, André Maurois pune la baza biografiei zelul pentru cău-

tarea îndrăzneată a adevărului, paralel cu interesul pentru complexitatea persoanei. Evident, ca metodă, biografia critică urmează alte căi decît cea literară *stricto sensu*. Dintre metodele consacrate, mai fertilă e aceea a *portretului literar*, căreia Sainte-Beuve îi dă întrebuintare (după portretul consacrat lui Boileau în 1829) în nouă din volumele sale. „Totdeauna, zice el, am fost foarte sensibil (poate mai mult decît trebuia) la persoana unui autor“... Creator al metodei, el îi definea totodată statutul, fie pe marginea unor opere cercetate, fie în cadrul corespondenței. O operă cheamă imaginea unui autor, dar cum să-l cunoști elocvent? „Să intri în autorul operei, să te instalezi în ea, să-l produci sub înfățișările lui felurite, să-l faci să trăiască, să se miște și să cuvînteze cum a trebuit s-o facă el; să-l urmezi în interiorul său și în moravurile lui casnice, cît mai adînc posibil; să-l legi din toate părțile de pămîntul acesta, de existența reală, de obișnuințele sale de fiecare zi, de care marii oameni nu depind mai puțin decît noi ceștialaltî“... Criticul să aibă curiozitatea să cerceteze corespondența, memoriile, întreaga ambianță, „să-l întrebe în voie“, „să-l pună să pozeze în fața sa“, să ajungă la *adevărul singur*. La nevoie, să confrunte documentele cu mărturii noi, să „retușeze“, căci „biografia literară e lucru greu și minuțios, — cînd vrei să fii exact“, iar „un om e dificil de cunoscut“... Nu e de ajuns ca un portret să aibă asemănare cu modelul; i se cere expres să fie revelator în ordinea creației, în sensul că modelul (=scriitorul) să apară viu, sugestiv, mai ales în fața foii albe. În cele din urmă, fie „pastel“, fie portret în ulei sau altfel, acestea lasă loc operei propriu-zise: „nu rămîn decît operele iar persoana dispare“ (Maurice Allem, *Portrait de Sainte-Beuve*, 1954. Préface).

G. Călinescu a făcut, după propria-i precizare, portretele lui Eminescu și Creangă „interpretînd documentele”. „Cartea formează pentru mine o realitate transcendentă iar biografiile le-am scos din cărți și din documente, nu din experiența directă”. (*Manuscriptum*, 1975, nr. 4). În cazul lui Creangă, „judecățile asupra operei” au fost topite în „narațiunea biografică într-un portret totalitar, deoarece opera se află strîns legată de existența lui” (*Viața lui Ion Creangă*, 1938, p. 351). Pentru G. Călinescu, portretul este forma superioară a monografiei, devenind scopul și esența acesteia. De vreme ce o mare operă se pretează neconținut la lecturi noi, posibilitățile portretisticii sînt, în principiu, nelimitate. „Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărți despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba ceva mai mult și documentele, oricît de cunoscute, păstrează o latură inedită. Fiindcă un document nu reprezintă un adevăr absolut, ci unul relativ la punctul de plecare”. . . (*Principii de estetică*, p. 119). Punctul de vedere al lui Roland Barthes pledînd pentru structuralism, nu e departe de acela al lui G. Călinescu. Fără discuție, rolul talentului, al *criticii* pătrunzătoare, este hotărîtor. Există totuși tentația vederilor arbitrare. Critica structuralistă, pînă la un punct fecundă, „disprețuiește sau depășește informația istorică”, dînd curs liber fanteziei și considerînd opera ca „exercițiul impulsurilor imaginative, adesea inconștiente, pe care le putem regăsi numai prin examenul textului”. Un scriitor pornește de la un orizont real, — „îl descompune, apoi îl recompune” ; opera rezultată seamănă cu lumea reală, dar e „structurată” diferit. În fața unei opere, criticul se interesează numai de această structură sau caută o alta, care poate fi radical diferită de cea „voită sau subliniată de autor” (E.

Bouvier, P. Jourda, *Guide...*, P.U.F., 1964, p. 136). Imaginația are susținătorii ei. În acest sens, Gaston Bachelard, unul din reprezentanții importanți ai psihocriticii, înlătură relațiile de cauzalitate, pentru a descifra actul creator printr-o „metafizică a imaginației“ (*Poétique de l'espace*, 1957).

Dacă G. Ibrăileanu s-ar fi oprit asupra unui creator mai profund decât Vlahuță, metoda aplicată suplu ar fi dus de la început de secol la o monografie valoroasă. Diverse monografii din ultimele decenii învederează progresele interpretării : „A pune un scriitor în legătură cu societatea lui (observa Tudor Vianu), într-unul din momentele speciale ale acesteia, și a obține, pe această cale, explicația operei lui, descoperind tendința socială exprimată și propagată de el, ca și felul special al culturii din care s-a hrănit, fiindcă a găsit-o drept cea mai potrivită cu năzuințele lui sociale, încheie astăzi pentru noi lucrările cercetării literare. Însemnătatea metodei materialismului dialectic și istoric, aplicat la faptele literare, cere și impune utilizarea ei într-un spirit cu adevărat științific, străin de simplificările vulgare și de simpla afișare a unor formule gata făcute“ (*Studii de literatură română*, 1965, p. 24).

3.

Cărți precum *Instituția oratoriei* de Quintilian și *Dramaturgia de la Hamburg* de Lessing, la distanță de șaptesprezece veacuri, sînt în felul lor niște monografii. Monografii de probleme. Termenul de *monografie*, semnalat întîi (după dicționarul Robert) în 1793, aparține însă culturii moderne, implicînd „un studiu complet și detaliat, care-și propune să epuizeze un subiect relativ restrîns“. Cineva care se va ocupa de avatarurile conceptului de monografie, va trebui să consemneze că de vreo trei-patru

decenii monografia a devenit — precum romanul — un gen proteic, oscilînd între rigorile academice și libertățile de tip eseistic. De remarcat, pe de altă parte, și diferențe de anvergură notabile : alături de monografia concisă, nu mai mare de două sute de pagini, se etalează monografia masivă, în cîteva volume, uneori elaborată în colectiv. Progresele în cercetarea literară, metodologia modernă, scientismul accentuat prin asocierea unor rezultate din alte discipline (antropologie, sociologie, psihanaliză, lingvistică, stilistică, modele matematice, structuralism) reclamă o reinterpretare la nivel contemporan a valorilor. Adică studii noi. Dealtminteri, transmiterea unui scriitor de la o generație la alta impune (cum observa odată Tudor Vianu) o „neconținută reconsiderare“, căci un scriitor *fixat*, deplin *explicat*, e un obiect de muzeu. Aceasta înseamnă că nu există monografii definitive, ci numai monografii care surprind — într-o anumită optică — laturi demne de interes. Despre Shakespeare, Goethe sau Bălzac s-au scris monografii de ordinul sutelor, totuși subiecte ca acestea rămîn deschise, ca și acelea privind pe Eminescu, Sadoveanu, Blaga ; — un ochi pătrunzător poate descoperi oricînd noi structuri. Observațiile despre același scriitor se completează reciproc. Rezultatele lucrează prin adițiune. Bătălia de la Waterloo a fost descrisă de Hugo, de Stendhal și Tolstoi, fiecare aducînd cîte ceva util reconstituirii.

În principiu, orice studiu monografic înseamnă o tentativă de *construcție*. Un teoretician mai vechi, W. Scherer, pune accent, ca și Sainte-Beuve, pe explicația cu baze psihologice, de unde interesul pentru biografie : *Das Ererbte* (ereditate, înclinații, temperament), *Das Erlernte* (învățătură, călătorii, legături), *Das Erlebte* (experiența proprie trăită). La partizanii de astăzi ai psihocriticii, accentul cade pe *geneza internă* a unei opere, metodă care

înlătură interesul pentru geneza externă, pentru biografia scriitorului și circumstanțele epocii. Privind lucrurile cu măsură, nu e recomandabil nici biografismul excesiv, fiindcă o operă nu e reductibilă la biografie (dar aceasta contribuie la elucidarea unor perspective), nici limitarea la relațiile interioare, la opera în sine ca realitate închisă. Cercetarea monografică, în care Tudor Vianu vedea „adevărată formă a criticii literare“ (*Filosofie și poezie*, 1943), solicită imperios o dialectică a fenomenului literar în totalitatea impulsurilor lui.

Întrebări de tipul *cine sîntem? de unde venim? încotro mergem?* transferate din domeniul dezbaterilor privind *existența în genere* în sfera cercetării monografice, exprimă, și într-un caz și în altul, preocupările unor conștiințe deschise spre univers. Pot propune răspunsuri la asemenea întrebări — firește răspunsuri subiective, amendabile, deci relative — în măsura în care ocupîndu-mă de un scriitor, de un curent ori de o idee, mă „instalez“ cît mai profund în opera sau în problemele în discuție. Acela care nu cunoaște totul despre mediu și personaje, despre lupta de idei dintr-o epocă dată, care nu e un *familiar* al protagoniștilor de care se ocupă, care nu *trăiește* ca un romancier dramele personajelor, nu are șanse să dea monografii durabile. Unul e ritmul unei monografii despre Eminescu și altul al unei monografii despre Ion Barbu. Așa cum, de pildă, G. Călinescu se adaptează ca romancier unui ritm al Otiliei și altuia al lui Ioanide, un autor de monografii se cade să dea dovadă de suplețe pentru a se transpune fertil în situații felurite. Să înțeleagă geneza, evoluția și ecourile unei creații. Un monografist de talent (știința, bineînțeles, e obligatorie), e, în felul său, un romancier. Impersonalitatea lui Taine? N. Iorga vede în ea „un defect“, „o imperfecție“ (*Pagini de tine-*

rețe, II), arta fiind opțiune. Deci nu atitudine impersonală, — nu academism rece (exemple de erudiție factologică se găsesc la orice pas), ci o *distanțare* care succede curiozității, *apropierii* inițiale, pentru a sesiza mai bine, mai corect, proporțiile, deosebirile, particularitățile.

Scrisă cu pătrundere, care nu e numai inteligență, o monografie unește calitățile științei cu cele ale artei. În măsura în care o monografie proiectează lumini cu bătaie lungă, ridicându-se deasupra datelor documentare pentru a construi o imagine veridică a unei personalități în mișcare, autorul ei și-a atins ținta. O monografie este bună atunci când omul din centrul ei trăiește pe fundalul epocii o a doua viață, scuturată de balast, în noul său destin. Apartține creației monografia care, dislocînd aparențele, scoate la lumină ceea ce Hortensia Papadat-Bengescu numește *trupul sufletesc*. Sufletul în acțiune al unui creator. Critica „creatorilor“ nu intră neapărat în conflict cu critica „profesorilor“, suspectată de un rigorism excesiv. Și astăzi la Sorbona, în prelungirea pozitivismului lansonian, studiile critice de anvergură sînt cercetări exhaustive, cărora cu greu li se poate adăuga ceva în domeniul informației. Lucrarea lui Jean Boutière despre Creangă rămîne în picioare prin rigoarea biografică și în special prin datele de folclor comparat. Abordînd același subiect, G. Călinescu avea în vedere „nevoia unei opere de sinteză critică“. Practic, „biografia de date“ întreprinsă de Boutière trebuia prefăcută într-o „biografie de substanță“ (*Viața lui Ion Creangă*, 1938, p. 351). Subiectul Creangă, rămas deschis, va înregistra ulterior interpretări provenind de la Vladimir Streinu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga și alții, — vizînd mai subliniat fie universalitatea scriitorului, fie funcțiile limbajului. Deoarece „materia“ sau „subiectele“

monografiilor consacrate lui Gr. M. Alecsandrescu și lui N. Filimon de G. Călinescu nu erau adecvate metodei anterioare, istoricul literar a recurs, cu rezultate mai puțin fericite, la tehnica inventarierii minuțioase; de data aceasta monografistul a pus în mișcare o mare curiozitate de muzeograf, sensibil la reconstituiri pitorești, dar documentele n-au prins viață.

Spațiile acoperite în prezent de monografii și portrete sînt mult mai întinse decît cele rămase goale. Alte volume se adaugă celor existente, făcînd ca vechiul apel al lui Ilarie Chendi („*Dați-ne monografiile scriitorilor noștri!*“) să devină o realitate.

REFLECȚII NEFANTEZISTE



VIATA CA PANORAMA

Constatare curentă : Cu fiecare om care ia cunoștință de sine, viața începe de la nivelul zero. Însă în biografia cea mai anostă, făcută din locuri comune și automatisme, pot fi detectate mii de reacții particulare. Inedite chiar. De la cei vechi pînă la Balzac și G. Călinescu, profilurile de avari, raportate la un model general, sînt diferite, după cum *omul de prisos* văzut de Tolstoi și Cehov diferă de acela al lui Sadoveanu.

Mă amuză siguranța de sine cu care acest sever om de bibliotecă declară cui vrea să-l asculte : „*În tot ce gîndesc, sînt Eu însumi !*“... Iluzie optică. În tot *eul* său, se văd, de departe, alte zeci de *euri*, mai puternice, care-l domină prin intermediul tăcut al cărților. În definitiv, nimeni nu poate fi la modul ideal *el însuși*. Sîntem într-o măsură *Noi înșine*, în alta „Ceilalți“, pe care ni-i atașăm neîntrerupt potrivit unor afinități complicate.

Cineva foarte *învățat*, cu memorie formidabilă, e pasionat de lecturi. De cincizeci de ani e văzut citind. A devorat patru-cinci mii de cărți, din milioanele de cărți cîte s-au tipărit. Ce vrea să zică atunci *Învățat* ? A ști multe ? A putea repeta, citind, ce au spus alții ? Totul e *cît* ai învățat să extragi din cărți și *cum* să gîndești pentru a fi tu însuși. Ce util ar fi dacă din fiecare carte

am rămîne măcar cu o *idee* fertilă ! Dar sînt atîtea cărți care aparțin de la început neantului... Aripă de mori de vînt, rotindu-se în gol...

Vorbim în toate modurile de psihologie feminină, de psihologie masculină ori de psihologia vîrstelor. Mai mult: vorbim de tipologii, de mari categorii similare, solidare prin comportament. E o manieră de a generaliza în artă — prin analogie cu domeniile științelor. Dar cum pot fi oare grupate în categorii cu etichete generale *sufletele*, reacțiile irepetabile ? Proza lui Anton Holban, în care domină excepțiile, atitudinile singulare, în care frapează o sinceritate tragică, face dovada unui realism *sui-generis*. Nu există Avarul, Orgoliosul, Înfrîntul, ci avari, orgolioși, înfrînți, — în nenumărate ipostaze. În Mozart sau în Blaga, fiecare descopere un Mozart și un Blaga al lui. Cuvintele întind între oameni punți de legătură nu o dată fragile ; corect ar fi să spunem că vorbim de psihologia unui individ (bărbat sau femeie), în funcție de psihologia noastră. Psihologia *mulțimilor*, teoretizată de Gustave le Bon cu mulți ani în urmă, e de fapt psihologia unui conglomerat.

Nu există sentimente pure în sine, zice moralistul sceptic. Afirmatie care irită. În practică, sentimentele (nobile sau josnice) sînt expresia circumstanțelor. În cel mai pur dintre sentimente intră o doză de *egotism* : maternitatea nu cere nimic în schimbul sacrificiului și devotamentului, dar mama își iubește copilul pentru că e al ei, așa cum poetul e sensibil la frumos pentru că Frumosul face parte din sufletul său ori pentru că de la el așteaptă glorie, nemurire. Cel mai arzător sentiment de iubire poate fi neutralizat de un amănunt insignifiant. Nu o dată amorul se transformă în contrariul lui : în ură. Prăbușirea lui

Pietro Gralla din tragicul *Act venețian* nu e cauzată atât de faptul că a fost înșelat, cât fiindcă s-a înșelat, fiindcă imaginea lui despre dragoste era *da capo* falsă. ,

Dacă un instrument de miraculoasă precizie ar înregistra oscilațiile din psihologia oamenilor, graficul sentimentelor intime, am avea un spectacol plin de discontinuități și surprize. La unii, discontinuitățile generează drame. Lipsiți de capacitatea de a racorda neîncetat părțile, fragmentele, aceștia sînt destinați traumatismelor morale. Cei mai mulți dintre oameni *se re-constituie* zilnic, renăscînd de fiecare dată cu sentimentul participării la viața cosmosului. Sufletește, oameni *tari* sînt aceia care știu să uite zilnic amănuntele depresive pentru a regenera, așa cum arborii pierd frunzele toamna pentru a reîntineri primăvara.

Un individ care alege imediat între *da* și *nu* poate fi omul deciziilor ferme. Pentru omul de acțiune, nu există decît ori *da* ori *nu*. Sentimentalul și întrebătorul se ramifică în sute de direcții. Există o *cazuistică* a inimii și o alta a rațiunii. A iubi, a ierta, a fi drept, iată termeni ce nu se pot scinda net între *da* și *nu* fără riscul de a simplifica periculos. Admirăm oamenii de acțiune, dar simțim cît de umană e drama sufletelor paralizate de îndoieli. Cum să distingi mediocritatea celui ce nu-și pune probleme, dar pare un caracter de bronz, de superioritatea celui care, problematizînd mereu, pare un înfrînt ?

Întrebările în serie pe care și le pun unii riscă să destrame bucuria, entuziasmul ori certitudinea. Marii lăicizi, obsedați de întrebări, își subminează inevitabil echilibrul prin abuz de amănunte. O singură schimbare de

amănunt, — și ansamblul dobîndește o altă pondere moleculară. Mai de folos pentru economia sufletească e ca soluțiile provizorii să se suprapună *explicațiilor*, cînd acestea nu pot merge pînă la capăt.

Din cuvintele cu dublu înțeles, poți reține latura convenabilă. A *clarifica* — în materie de viață sufletească intimă — nu înseamnă a reține însă nuanța plăcută, ci pe aceea care rănind, devastînd totul ca un uragan, exprimă adevărul. Cele mai nenorocite sînt firile nehotărîte, care își duc existența în ambiguitate. Mizeria sufletească e o maladie o voințelor incapabile de hotărîri.

Întrebi pe cineva dacă a înțeles un lucru care ție însuși nu-ți este clar, — și-ți răspunde sigur : — *Da !...*

Cîteodată „a înțelege“ e aproape tot una cu „a mistifica“.

Luciditatea extremă se dovedește a fi uneori dăunătoare fluxului vieții. În practică, a-ți ascunde orizontul tragic al morții e mai de folos existenței în genere, decît a-l observa cu spaimă, neconținut.

Fragment de manuscris eminescian : „Homer și Shakespeare, Rafael, geniile în artă se nasc o dată la 3—4 mii de ani. Newton și Galilei, Kant ori Darwin, geniile în știință, o dată la o mie de ani, încît nu știu zău dacă de la Adam pînă la Papa Leo IX au existat de toți o duzină. Încolo sîntem cu toții niște bieți mizerabili, cărora acești regi ai cugetării ni dau de lucru pentru generații înainte“...

În ultimele decenii, calificativul de „genial“ e atribuit cu larghețe, în dreapta și în stînga : creator de mode *genial*, pugilist *genial*, clown *genial*. Un explorator, un con-

structor de avioane pot fi, realmente, oameni de geniu. De ce n-ar fi genială o mamă : Cornelia, mama Gracchiilor, mama lui Pasteur sau a lui Bălcescu ?

Cînd contemplăm opera lui Shakespeare, a lui Michelangelo sau a lui Eminescu, avem revelația grandiosului. Creatori de geniu, ca aceștia, justifică mîndria de a face parte din specia „Om“.

Lucrînd în natură, un tînr țaran se întrebă ce oră să fie. Drept răspuns, privește la soare. Un bătrîn, alături, numără anii, fără să vrea. Iar drept răspuns, privește în sine însuși.

Un bătrîn citește o carte cu eroi tineri. Pe marginea ei gîndește : „Nu mai sînt tinerii din vremea mea !“ Un tînr parcurge un roman cu revelații din existența unor octogenari și e tentat să conchidă : „Totdeauna, bătrînețea pare a fi aceeași“...

Singura limbă romanică în care *bătrîn* este echivalent cu *bun*, — de unde denominativele *bunic* sau *străbun* — e limba lui Eminescu.

Bunătate, toleranță ? Prezența copiilor în jurul unor bătrîni e o briză de proștețime. Toleranța bunicilor în raporturile cu nepoții mici este un pact sentimental cu aceia prin care ei își asigură posteritatea.

Pictorul cu pălărie neagră à la Octav Băncilă spunea împăcat : — Prin copii și nepoți, voi trăi etern !

Luna august a vieții cuiva poate dura un deceniu ; la unii ceva mai mult. Luna decembrie ține însă mult mai puțin.

Bătrînețea se cristalizează uneori într-o fizionomie calmă, neutră, cu care unii oameni intră în eternitate. Goethe, de pildă, Sadoveanu, de asemenea. Cu figura sa impozantă, autorul *Fraților Jderi* devenise în ultimii ani statuie.

„Vechi“ și „nou“ își schimbă sensurile în funcție de un nivel de comparație. Devenite vestminte pentru bătrâni, stofele noi capătă un aer vetust. În salonul unui poet octogenar, pînă și ursuleții de pîslă cu care el se jucase în copilărie mi s-au părut bătrâni. Era bătrînețea ursuleților galbeni? ori o bătrînețe a locului? Ce ar deveni aceleași piese în jocul unor copii?

Stofe vechi, haine transformate, puse pe corpuri tinere, o moblilă-stil lîngă care răsună voci tinere, răstoarnă impresiile, lăsînd să triumfe *viața*.

Sentimentul singurătății accentuează, de la o anumită vîrstă, gîndul dispariției. E un fel de moarte cu anticipație. Unii bătrâni sînt sociabili pentru că nu pot opune altceva stingerii. Societatea este pentru ei un calmant.

„Nimic nu durează, nici măcar moartea“, conchide Proust. Atitudine prea sceptică. Iubirea și arta, *Romeo și Julieta*, *Simfonia a IX-a* de Beethoven, *Luceafărul* eminescian sînt eternități.

Un bărbat de cincizeci de ani care-și ascunde vîrsta, e ridicol. Cît de lungă poate fi însă bătrînețea femeilor, dacă de pe la treizeci de ani unele simt nevoia să afișeze o mască mai tînără!

Răspuns imaginar al Doamnei T. din *Patul lui Procust*: „Prețuiesc complimentele pe care bărbații le adresează

femeilor vîrstnice. Nu pentru că aş crede în ele, ci fiindcă ei fac un efort de inteligență spre a inventa ceva galant“...

Drama femeii care şi-a pierdut frumuseţea e de a descoperi în omagiul adresat ei un gest convenţional.

Cenuşiuul Pierre din *Anna Karenina* se îndrăgosteşte de o femeie mărginită însă frumoasă. Prostia unei femei urîte e dezolantă, un fel de îndoită dizgraţie a naturii. Prostia unei femei frumoase poate deveni motiv de surîs amabil.

O adolescentă fermecătoare declara cu naturaleţe :

— I-am spus copilului unei cunoştinţe : Ştii că ursul are două picioare ? Dar eu ştiam că ursul are trei !...

În domeniul sentimentului, totul e relativ. Pentru un adolescent, dragostea e mirajul necunoscutului, combustie şi fervoare. La patruzeci de ani, iubirea e o experienţă privită „realist“, uneori la rece. Pentru bătrîni, e amintire, aproape basm.

Sentimentul cere o limbă a inimii, care nu are însă nici o limbă. Mii de forme ale sentimentului rămîn mai puţin convingătoare decît un surîs ori decît o lacrimă...

Sînt oameni care se acuză de „prostie“, cu un zîmbet de umilinţă care ni-i face simpatici. Există indivizi de o prostie masivă, geologică, neclintită, care păstrează însă o perfectă gravitate în tot ce spun. Numai omul inteligent, care dispune de imaginaţie pentru a se dedubla, se auto-persiflează.

Înalta erudiție a unui om de idei merită stimă. La tribună însă, vorbirea lui albă de instrument de precizie devine somnolentă. Cărțile scrise de el aparțin parcă altui om. În fața oamenilor, nu știe să provoace *magnetismul sălii*, lucru în care reușește un actor talentat. Erudiția, așadar, nu e deajuns. I se cere o doză de lirism cenzurat, de căldură, chiar de cădere în banal. În arhitectură sînt binevenite spații goale, care să permită spiritului solicitat sesizarea efectelor ornamentale de bază. Într-un poem încărcat de metafore este necesar cîte un vers comun, care să producă o pauză. În expunerea savantă să rămîină puțin loc pentru sentiment și aventură, — chiar pentru puțină copilărie.

Personajul rigid omite că sentimentul e modul psihologic optim de consonanță interumană. Că pasiunea adaugă rațiunii abstracte o briză de general-omenesc, dînd viață goalei erudiții. Ideal ar fi ca savantul să beneficieze, fie și marginal, de impulsurile unui artist.

Cineva care țintește *explicarea logică* a tuturor actelor și reacțiilor din juru-i poate cădea într-un raționalism glacial, înfiorător de steril. Atîta timp cît inima tace, rațiunea riscă să exagereze. Răzbunarea *sentimentalilor* asupra *logicienilor* !

Între bine și rău sînt o mie de posibilități. A fi comprehensiv înseamnă a avea simțul nuanțelor, capacitatea transpunerii *imaginare* în conștiința altora. Prin *comprehensiune*, eu înțeleg un fel de instalare ipotetică în existența intimă a cuiva aproape pînă la egalitate, încît reacțiile și argumentele lui par a se confunda cu ale mele. Negațiunea violentă dintr-un singur unghi, presupune, pe lîngă altele, lipsă de imaginație : un absolutism absurd

ce vrea să aducă pe toți ceilalți la dimensiunile propriului eu. Sufletește, un astfel de personaj nu are sentimentul limitelor ; conștiința realității îi este absentă. El nu va rosti formele ca „mi se pare“ sau „cred că poate fi și așa“... Dialogul este exclus. Insul comprehensiv nu poate fi decât sociabil ; oligarhul e un solitar ambițios. Limbajul unuia e făcut să construiască și să afirme ; al celuilalt — negativist, boreal, înghețat. Nihilistul nu trăiește nicidecum drama imperfecțiunii personale.

Marile grupări sociale își fac un program etic din propulsarea energiei, nu din deplîngerea efemerității indivizilor. Viața are nevoie de justificări perpetue ; cimitirele *impresionează* negativ, — pădurile fremătînd, valurile mării, orașele dinamice *demonstrează* tonic.

Hugo, Leopardi și atîția alții deplîng indiferența naturii față de om. Aceasta pentru că ei văd în Natură o realitate și în Om alta. Sentimentul Totalității le lipsește.

Se repetă des constatarea că omul modern se ridică prin știință *deasupra naturii*. Însă pentru a-și asigura echilibrul, el trebuie să revină mereu la elementar : la natură. O morală eroică presupune aptitudine de a trece de la stilul paroxistic al Saharei la stilul unei lucidități boreale.

Un moralist amar poate fi suspectat dacă nu de mizantropie, cel puțin de vreo infirmitate fizică ascunsă. Moralistul amar proclamă cu aparentă modestie : „Ce răi, ce păcătoși sîntem!“... Prin *noi*, el înțelege însă: *Ceilalți*...

Pentru o lacrimă pe care altul o varsă din vina ta, nici un regret nu e prea substanțial. Fă, cel puțin, ca regretul să fie un mod de expiere.

Nu cum ne-am dus bucuriile, ci cum ne-am suportat durerile, aceasta e hotărîtor. De unde am reținut ideea asta ?

Se experimentează tot felul de metode pentru a stimula fidelitatea memoriei. Cît de mult ar fi dat Raskolnikov să poată *uita*! Dar, în unele cazuri, asta e imposibil.

Întristatul arhitect al *Divinei Comedii* credea că nu e durere mai mare decît să-ți amintești în mizerie de momente fericite. Unii însă nu au nici măcar acest privilegiu al *amintirii*. N-a mărturisit seninul Anatole France, scepticul surîzător, că n-a fost fericit niciodată ?

Pentru observatorii de tip analitic, un termen ca acela de *fericire* este ceva comparabil cu un cristal poliedric, fiecare fațetă făcînd să sclipească o anumită trăsătură. „Fericirea — ne încredințează G. Ibrăileanu — este plăcerea sufletului. O simplă senzație, un sunet, o culoare, atingerea mîinii unei femei, dacă angajează sufletul, devine o fericire“ ... Relativitatea e, așadar, latura cea mai generală a ceea ce numim, atît de divers, sentimentul fericirii. Comicul n-ar putea exista fără termenul de contrast care este tragicul ; fericirea își degajează sensurile prin confruntare cu contrariul ei. Se poate spune că dimensiunile fericirii ne devin mai clare retrospectiv, după ce faptul s-a consumat. Un moralist grec anonim consideră că : „În ziua fericirii nenorocirea este uitată, iar în ziua nenorocirii omul nu-și aduce aminte de fericire“. Proiectată ca dorință în viitorul nedefinit, fericirea se con-

fundă cu un fel de miraj ; devine o stare de *așteptare* *benefică*, tonifiantă. Mai niciodată însă concretizarea unui astfel de miraj în ceva real nu egalează visul ce-l însoțea, de unde versul aforistic al unui eminescian : „*Mult mai frumos e visul ca întruparea lui ...*“. La Eminescu, *Dorința* (= așteptarea) reprezintă un echivalent al beatitudinii : „Vom visa un vis ferice, / Îngîna-ne-vor c-un cînt / Singuratică izvoare, / Blînda batere de vînt“... Și în concepția lui E. Lovinescu așteptarea e principiu stimulator, ascensiunea lui Vasile Pârvan, devenit, foarte tînăr, profesor la Universitate și membru al Academiei, oferindu-i un pretext de comentariu semnificativ : „Cum ai ajuns la 26 de ani acolo unde cei mai mulți nu izbutesc decît la 50 sau chiar la 60 de ani, ești de plîns, căci în ce stă fericirea omenească ? În posesiune ? Nu, — ci în luptă pentru posesiune, în așteptarea înfrigurată, în încordare, în emoțiile neprevăzutului, în înfrîngeri parțiale și în biruinți reparatoare, într-un cuvînt în mișcare, devenire, luptă, pe care le ignorezi, întrucît ai ajuns dintr-odată. Nu cunoști ce e îndoiala de sine, precum nu cunoști ce e speranța. A ajunge înseamnă a sfîrși“... (*Memorii*, I). Vorbea un observator care cunoscuse eșecul, în competiția pentru o catedră universitară întru totul meritată.

Din mii de aforisme și sentenții, de la cei vechi pînă astăzi, risipite în scrierile moralistilor, în piese de teatru sau în romane moderne, rezultă că fericirea e un moment de plenitudine morală, dacă nu de euforie. Pentru unii, fericirea e împăcarea cu sine, o perfectă armonizare între ideal și posibilitatea de îndeplinire. Pentru Eugen Ionescu, fericirea e ceva la timpul trecut. „Există o vîrstă de aur : vîrsta copilăriei...“ (*Journal en miettes*). Tot ce urmează apoi sub semnul lucidității, anunță ne-

conținut prezența morții, motiv de neliniște. Pentru N. Iorga fericirea stă în capacitatea de a te dăruia altora : „Greșeală e să ceri de la alții fericirea pentru tine, în loc să o dai de la tine pentru alții, găsind-o astfel tu însuși“... Asupra unui aspect există însă un consens mai larg. E fericirea creației. Orice realizare a mâinilor sau a minții e, virtual, generatoare de fericire. Exclamația de exultare a lui Arhimede : — *Eureka!* ; bucuria matematicianului care a găsit o soluție, a actorului care a dat viață unui personaj, a scriitorului care a încheiat ultima frază a cărții lui fundamentale, — iată forme de fericire. Pot vorbi de fericire părinții care au modelat urmași străluciți, cu virtuți unice. Sînt tot niște creatori și ei.

Albert Camus vorbește de obstinația de a înfrunta adversitățile destinului, chiar dacă lupta pare sortită eșecului ; „Trebuie să ni-l imaginăm pe Sisuf fericit“. Individuală ca fond inițial, fericirea devine sub anumite laturi o problemă socială, căci fizionomia unei comunități nu e decît o sumă a fizionomiilor particulare. Scepticii, tragicii, dezamăgiții tratează cu rezerve ideea de fericire. Lucizii, în genere, toți aceia care obișnuiesc să supună cuvintele la un examen radiosopic, au despre fericire opinii restrictive. Pentru a percepe starea de fericire, este nevoie de o dispoziție afectivă, de rațiunea inimii. Emoția lui Bacovia trece prea mult prin creier, care o zdrobește sub presiunea argumentelor tragice. E util, pentru o morală a fericirii să repetăm noțiunea în cauză, așa cum ne spunem „bună ziua“ Ea se va încorpora astfel, formal, existenței noastre cotidiene, contribuind neîncetat la modelarea sufletului. Stoicul Marc-Aureliu își încheie, stereotip, scrisorile către nepotul său cu urarea : „Fii sănătos, fii fericit!“ ...

În relațiile de fiecare zi face impresie omul „serios”. Comicul e suspectat de facilitate. La unii, masca gravă e naturală, un atribut al temperamentului. Umorul implică detașare, un joc cu măști diverse în care, rîzînd de sine, individul renunță la o parte din *eul* propriu pentru a se integra în fluxul mulțimii. Ești pregătit pentru înțelegerea altora, atunci cînd ai ajuns să pricepi că *Eu* poate însemna *Tu*, *El* sau *Ei*. Unul din țelurile culturii e de a favoriza o asemenea înțelegere.

Sînt persoane care, într-o anumită ambianță trec foarte interesante. Li se acordă mai mare atenție pentru că au *cîtit* o carte decît celui ce *a scris-o*. Să ni-l imaginăm pe Ștefan Tipătescu, prefectul, în același salon cu Eminescu, gazetarul de la *Timpul*.

Oamenii de acțiune scriu nu din plăcerea de a scrie. ci pentru că au ceva de spus. Cînd în scrisul lor întîlnim formulări fericite, uneori memorabile, acestea sînt însăși substanța vieții. Camil Petrescu era încîntat de *jurnalul* colonelului Lăcusteanu, care nu cunoaștea ortografia elementară.

Existența celui mai olimpiian dintre oameni nu e scutită de contradicții secrete. Chiar un caracter de bronz are momente de îndoială, dar important este coeficientul de umanitate din fiecare. După masca obișnuită, Maiorrescu, de pildă, apare totdeauna egal sieși. O natură tare. Jurnalul intim îl dezmente, arătîndu-l preocupat, întrebător, împuns de singurătate, dacă nu și atins de stări depresive.

Mulți oameni își schimbă masca de câteva ori pe zi, ba chiar într-o singură oră. Masca omului care râde poate exprima bucurie, satisfacție, plenitudine. Durerea poate avea sute de cauze invizibile, de aceea tragicul rămâne o inepuizabilă sursă de întrebări.

Pe scenă, un tragedian „moare” de zeci de ori, reprezentând în nenumărate moduri sfârșitul altora. Propria moarte, totuși, nu și-o poate imagina.

Pentru a deveni realitate spectaculoasă, orice proiect temerar trebuie să conțină o doză de utopie. Statuia lui Moise de la „San Pietro in Vincoli” este una din culmile artei universale. Însă nemulțumit, Michelangelo nutrea gândul utopic să sculpteze ceva de dimensiunea unui munte.

Nu departe de palatul dogilor, la Veneția, pe țărm, atrage atenția un grandios monument ecvestru. Mi s-a părut că generalul immortalizat în bronz, stătea, cu cal cu tot, pe un soclu din oase. Amintirea soldaților fără nume.

Îmi plăcea să contemp lu, în acele dimineți de iulie-transparente pînă la cer, cimitirul părăsit de pe țărmul mării. Timpul și spațiul concretizate. Două mărturii ale vieții...

VIATĂ ȘI LITERATURĂ

Nimic mai seducător decît biografiile creatorilor. Scriitorul de geniu pare a fi un cunoscător desăvîrșit al sufletului. Aceasta, cînd se referă la eroii săi, căci de la Aristofan pînă la Camus propria biografie abundă în mari îndoieli.

Nu există în artă chei universale, de aceea cunoașterea procedeelor nu face dintr-un erudit un interpret desăvîrșit. Artă interesează în măsura în care exprimă particularul. De ceea ce e general are grijă știința, dar pe Don Quijote, pe Hamlet și Raskolnikov îi descoperă numai ochiul scriitorului.

Sîntem afară și totuși, *ni se pare* că vedem în interiorul unui suflet. Fără această iluzie sacră, arta n-ar fi posibilă.

Blazarea unor creatori este consecința izolării în cercul propriei lor existențe. Cînd se simțea obosit de oameni, Rabindranath Tagore plecă în lume : tot după oameni...

În artă, idealul unora e limpezimea latină, relațiile dintre lucruri fiind considerate ca perfect clare. Alții sînt zelatori ai misterului, curioși să investigheze necunoscutul

de dincolo de orizont. Viața nu e nici exclusiv transparență, nici exclusiv mister.

Imaginația celor vechi, bazată pe geometrie, realiza armonia templelor cu rigla și compasul. Templul fiind expresia perfectelor raporturi, propunea oamenilor un teatru, o poezie și o muzică în care totul era logic și măsurat.

Monumentalitatea nu ține exclusiv de dimensiuni enorme, ci de îndrăzneala viziunii, de proporțiile fericite, de viața pe care o respiră. Grandiosul și colosalul nu se confundă cu monumentalul. Parthenonul și biserica Trei Ierarhi sînt monumentale fără să fie colosale. În schimb, amfiteatrul din Roma, început sub Vespasian, era în raport cu alte edificii, colosal : *Colosseum* sau *Coliseum*. Un *building* american cu cîteva zeci de etaje întrece cu mult proporțiile Colosseumului. Este prin aceasta și monumental ? Nu ! Ca suprafață, *Paradisul* pictat de Tintoretto la Veneția, în fosta sală a marelui „Consiglio“, e de sute de ori mai mare decît portretul *Giocondei*. Este aceasta din urmă o capodoperă mai puțin monumentală ? În *Frații Jderi*, Sadoveanu ne-a dat sentimentul monumentalului în istorie construind monumente „din carne și sînge“. Cariatidele care susțin edificiul (epopeea) sînt oameni. Monumentalul, în istoria culturii românești, are ca principală investiție nu materia scumpă, ci sufletul. Mare, în sens ștefanian, înseamnă monumental.

O creație extraordinară poate declanșa, în alții, în mii de feluri, idei latente, care, utilizate cu talent, duc

la alte opere. Întocmai cum un foc aprinde alt foc. Revelația în acest mod nu e nici influență, nici imitație.

Eschyl — scriitor modern? Contemporanul nostru? În acest caz, a fi contemporan înseamnă a-l considera drept partener de dialog. Soluțiile lui să-și dovedească viabilitatea, ca și cum ar fi fost rostite acum câțiva ani. „Modernul“ nu se confundă cu moda pur și simplu. Contemporan cu Ștefan cel Mare, Rabelais e modern, iar Scribe, mort în 1861, vetust.

Un desăvârșit cunoscător al secretelor creației poate sugera mai puțin impresia vieții decît un diletant, dacă scopul artei lui ignorează viața, — adică esențialul. Adevărata artă electrizează.

Preocupați pînă la obsesie de drama morții, unii nu mai înțeleg rostul existenței. A face din creație un argument împotriva neantului, înseamnă a înfrunta destinul. Literatura, muzica, pictura și celelalte arte sînt moduri de a sfida.

În afară de podurile peste fluvii, milioane de poduri imaginare leagă pe oamenii care se caută. Sînt, de asemenea, poduri între vii și morți, poduri între continente, poduri între pămînt și lună. Poeții au creat primele moduri de a sfida.

„Secunda geniului“, clipa de incandescență creatoare în care se pun bazele capodoperelor, nu e decît o metaforă, o hiperbolă. Poemele lui Vigny au fost scrise în mai puțin de o sută cincizeci de ore, dar pregătirea a durat treizeci de ani. Poincaré a găsit soluția unei proble-

me, în timp ce urca pe scara unui tramvai. Sadoveanu a elaborat *Baltagul* în opt zile. Pentru ei însă bătăile orologiului sunau altfel.

Contemporanii lui Pericle aveau sentimentul totalității. Teluricul, grotescul, sublimul, toate se supun unor canoane convergente. Modernii sînt divergenți, Proust, Joyce și alți analiști, dînd înțietate fragmentelor.

O carte care nu aduce măcar o idee nouă, nu-și justifică existența. În artă, cine nu inovează e un epigon. Sînt însă creatori care, fără să fi spart tiparele clasice, au realizat opere geniale. Secretul „meșterului Manole” era un suflet arzînd în flăcări.

Lîngă retortrele unui chimist: am văzut cum din brazii aceștia, transformați în particule, a ieșit hîrtie; nisipul incandescent a devenit cristal.

Lîngă manuscrisele unui poet; din cuvintele cu care noi ne întrebăm de sănătate, cu care vorbim, cotidian, despre pămînt și oameni, a ieșit miracolul care se numește *Luceafărul*.

Spațiul în care se izolează eroul eminescian este o *însulă* imaginară. Într-o insulă se confruntă eroii lui Camus. Locul dezbaterilor grave la Dostoievski e *coridorul*, spațiu obligatoriu în care un individ nu poate evita pe altul. Tot pe coridoare, se desfășoară coșmarele lui Gérard de Nerval: „Coridoare și coridoare fără sfîrșit! Scări și scări, pe care le urci și le cobori, le urci din nou, și ale căror trepte de jos se scaldă mereu într-o apă neagră...” (*Nuits d'octobre*, I). La Eminescu și Hemingway omul se măsoară cu imensitatea *mării*.

De vreme ce fericirea copilăriei decurge din fuziunea realului cu fabulosul, arta de a fi fericiți, în continuare, cere o prelungire a stării de „copilărie”. „Slavă Domnului, am avut copilărie!” — exclamă Sadoveanu. „Cînd nu mai sîntem copii, sîntem deja morți” completează ideea Brîncuși. „Păstrați-vă tinerețea, veți avea poezia” — spusese Sainte-Beuve.

Atîția filozofi uitați, de la antici pînă astăzi, recomandă oamenilor să înlăture din viață prisosul stînjentor. Magiștrii artelor repetă și ei să fim simpli; marile opere din cultura lumii ne propun simplitatea. Artele populare urmăresc accentuarea reliefului prin simplitate. Cîți pun în practică sugestii ca acestea? Privesc lecția mărului din fața unei case cu surplus de podoabe. De douăzeci și cinci de ani, el repetă același miracol al simplității.

Stilul sobru la Camus în *Străinul*, ori la François Mauriac în *Thérèse Desqueyroux* este un triumf al esenței. Nici o tentație spre limbajul ornant, frumos în sine. S-ar spune că faptele și reacțiile personajelor se auto-exprimă. Scriitorul, în acest caz, pare un instrument

Nu e deajuns o „știință a scrisului”. Mai trebuie și conștiință. Cine e atent la reguli poate parveni să scrie frumos, dar importantă este autenticitatea. Drumul în căutarea perfecțiunii e drumul lui Harap Alb în căutarea Păsării Măiestre. Nu aventură, ci o extraordinară conștiință a absolutului.

Atîtea propoziții simple, atîtea vorbe au intrat în istorie numai fiindcă le-au rostit oameni celebri. La înmor-

mîntarea unui personaj important, N. Iorga încerca să aline durerea rudelor afectate, repetînd : „Sărmanii oameni !“. „Bieții oameni !“.

De cîte milioane de ori aceleași vorbe, spuse de alții, au trecut în uitare ?

Tot ce e prea grav, riscă să plictisească. Poezia ușoară are aproape trei sute de ani, dar nimeni n-a devenit, pentru aceasta, mai vesel.

Perfecțiunea e lucru rarisim. Ni se întîmplă să dăm peste o carte cu atribute ale perfecțiunii, dar simțim că pe ici, pe colo, ne plictisește. Pare neverosimilă. Plăcerea estetică are nevoie de *goluri*, de pauze, pentru că nici perfecțiunea, nici plenitudinea, nu caracterizează milioanele de fragmente ce constituie Viața.

Scriitorii mărunți adaptează ideile, procedeele, chiar și ticurile celor mari, le diluează, creînd, prin difuziune un curent. Și invers. La un mare scriitor, descoperim puncte de plecare în unii minori.

Proza cea mai realistă are nevoie de un pigment : fie de unul discret liric, fie voalat fantastic sau altfel. Romanul perfect moral, virtuos la extrem, este inevitabil plat. Un dram de aventură poate da permis de liberă trecere banalului.

Un erou de roman cu viață ordonată, liniară, pare transparent. Monotonia gesturilor aplatizează : nivelarea ucide interesul. Virtușii exemplari în viață, pot fi în literatură anoști. Spiritul nostru simte neconținut nevoia necunoscutului, a profunzimii, a paradoxului chiar.

Dacă din toate cuvintele care se îmbulzesc sub condeiul unui scriitor, unul din douăzeci ar servi artei, lumea ar fi invadată de cărți bune.

De pe culme, creatorului febril i se arată neîncetat alte orizonturi, ademenitoare, intangibile. Curios însă, când întâmplarea îl pune în apropierea mirajului, intervine un fel de regret. N-a scris un poet italian că zborurile pe lună dau lovituri visului, misterului însuși?

ORIZONTURI ALE ARTEI

Vorbim de sentimentul sublimului, de sentimentul naturii, de altele. În ce ar consta *Sentimentul Eminescu*? Iată sugestii în vederea unei posibile caracterizări:

„Unde ești copilărie, / Cu pădurea ta cu tot“?

„Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii“...

„Argint e pe ape și aur în aer“...

„Luna... luna iese-ntreagă, se înalță-așa bălaie“...

„Lună, tu, stăpîna mării, pe a lumii boltă luneci“...

„Floare-albastră! floare-albastră“...

„Prea mult un înger mi-ai părut“...

„Un demon sufletul tău este / Cu chip de marmură
frumos“...

„Dulci cuvinte nențelese, însă pline de-nțeles“...

„Femeie între stele și stea între femei“...

„Să plutim cuprinși de farmec / Sub lumina blîndeii
lune“...

„Adormi-vom, troieni-va / Teiul floare peste noi“...

„Singurate izvoare“... „Atîta murmur de izvor“...

„Lacul codrului albastru“... „Visul codrului de fagi“...

„Cerbi cu coame rămuroase“...

„Sara pe deal buciul sună cu jale“...

„Iară cornul plin de jale / Sună dulce, sună greu“...
 „Porni luceafărul. Creşteau / În cer a lui aripe“...
 „Setea liniştei eterne care-mi sună în urechi“...
 „Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămînţă de lumină“...
 „Zdrobiţi orînduiala cea crudă şi nedreaptă“...
 „Eu ? Îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul“...
 „Vreme trece, vreme vine“...
 „Peste toate o lopată de ţărînă se depune“...
 „Mor troieni cu drag / Aduceri aminte“...

Nu reuşeşte exemplar decît acela care, în faţa proiectului, are şi iluzia mirifică a construcţiei finite. Pentru a se întrupa în ceva demn de admiraţie, orice idee respectabilă trebuie să aibă în germene un dram de nebunie. Utopiştii trec adesea pe lîngă geniu.

Oricît de mare, recunoscut, consacrat, poetul, pictorul, actorul încearcă, la fiecare nouă apariţie publică, nevoia unei *certitudini* venite din afară. Fiecare, în felul său, *se verifică* în raport cu publicul. Dacă însă poetul şi pictorul pot spune (cum unii o şi fac) : „Voi fi apreciat la dreapta valoare în viitor“, actorul aparţine clipei, momentului şi nerecunoaşterea, pe scenă, după cele cîteva zeci de minute care-i marchează *rolul*, înseamnă dramă. După spectacol, un critic poate găsi actorului neaplaudat unele merite, dar acesta are nevoie de ceva în plus : de căldură, de iubire chiar. Şi pe acestea din urmă, nu i le poate da decît publicul.

Culisele teatrelor sînt comparabile cu niște oglinzi deformante. Pentru actorul care se vrea independent, neimplicat, mijlocul cel mai simplu de a le ignora e să privească în astfel de oglinzi și să rîdă. Rîsul inteligent e o evadare.

Fiecare dintre noi poartă cel puțin o mască. Personajele mitologice, Electra sau Adonis, de pildă, nu pot ieși din masca lor *unică*. Însă acestea sînt *simboluri*, puncte de reper imaginare aparținînd unui timp înghețat. Pe scenă ori pe ecran, actorul împrumută fiecărui personaj o linie, o mască, un profil, un corp, un suflet, o gesticulație, un mod de a se mișca, altfel spus, o nouă identitate. Creatorul de măști care ne face să-i uităm profilul de pe stradă și să-l urmăm într-o aventură deschisă curiozității și întrebărilor, un asemenea creator clarifică și instruește în cîteva minute mai mult decît măștile mai multor mii de oameni într-o lună. Privilegiul scenei, pe scurt, ține de arta de a condensa, dînd unui caracter rarefiat și difuz, cîteva trăsături frapante.

În limbajul unui actor profund, *a juca* înseamnă capacitatea de a figura, de a trăi, de a se instala, printr-un efort complex, în *alții*. Însă „a juca“ implică totodată și *a transcende*. Făcînd „teatru“, actorul de geniu *iese din rol* pentru a se angaja într-o aventură cu perspective imense. Neîmpăcatul Hamlet poate deveni, seară de seară, altul. Căci dacă s-ar repeta exact, neschimbat, efortul actorului ar sfîrși într-o mecanică întristătoare. Căutările lui Hamlet se amplifică, dobîndind un nou coeficient prin căutările Hamleților în care personajul shakespearian se reîncarnează. Marele teatru nu subzistă fără aspirație spre absolut. Iar cum nici marele Will n-a spus *totul*, inter-

preții lui, pe scenă, pot da sensurilor nepunctate de dramaturg rezonanțele de care ele aveau nevoie.

Este urîtenia unui actor înzestrat un impediment? Masca dată el și-o schimbă în frumusețe, dacă știe să ardă la timp. Uneori, frumusețea caligrafică nu spune nimic. Tînărul care „poartă frumos“ fracul sau stă „frumos“ pe scaun, nu *umple* scena. O *ocupă* doar, efemer.

Definițiile de tipul *ce este poezia?* sau *ce e muzica?*— se pretează la formulări cu totul contradictorii. Excepțiile încîntă :

Pictura e o poezie mută (Leonardo).

Poezia e spectacol vocalizat (De Sanctis).

Pictura murală de la Voroneț aparține folclorului, fiind o interpretare în culori a legendelor religioase. E *Infernul* și *Paradisul* lui Dante în viziunea unor zugravi de la noi.

Orice inovație este rezultatul unei acumulări. . .

Inovația în artă nu înseamnă negarea stadiului anterior, ci adecvare, evoluție în ritm cu timpul. Acela care inovează trebuie să aibă simțul conciliației istorice. Brîncuși nu-l exclude pe Rodin, Țuculescu nu-l înlătură pe Luchian, după cum Enescu din *rapsodii* nu-l contrazice pe Enescu din sonate. Avangarda artistică de acum o jumătate de veac se revendică de la dinamismul modern. Eroarea ei e de a fi crezut într-o *inovație absolută*, prin „dărîmarea logicii și gramaticii“. Pe avangardiști, Argezi îi trimite la scrierile lui Anton Pann.

Pentru a-și justifica vocația, pictorul își arată tablourile lui, poetul își citește cu emoție ultimele versuri. Și unul

și celălalt așteaptă o părere, un cuvânt, o privire aproba-
toare. O mamă îți arată copiii : *opera ei inestimabilă*.

O cunoscută poetă spunea cu melancolie :

— Aș fi renunțat oricînd, fără regret, la gloria lite-
rară — în schimbul bucuriei materne...

Din același lut, unii fac cărămizi, alții capodopere de
sculptură... Totul depinde de cîtă imaginație pune cineva
de la el.

Și muzeele trebuie să-și închidă porțile o zi pe săp-
tămînă. După ce au suportat admirația și curiozitatea vi-
zitorilor, Gioconda și „Măiastra“ se odihnesc.

Dacă în forul său intim n-ar crede că trebuie să-i
egaleze pe Eminescu, pe Mozart, pe Rodin, un tînăr n-ar
porni pe un drum cu atîtea necunoscute. Încrederea în
talentul propriu, chiar dacă poate fi acuzată de infatuare,
ori de fanatism, este o necesitate. Nu o dată încrederea
de acest gen e, totuși, simplă iluzie.

Există oameni-muzică, pentru care universul e melo-
die. Ei spun totul fără cuvinte. Și despre arhitectură s-a
spus că e melodie. „Muzică solidificată“...

Nici o muzică nu e mai umană, decît aceea în care
miracolul pare a se întrupa *ad libitum*, — încît sublimul,
grațiosul și tragicul devin tangibile.

Iarna cîte o dată, văd arzînd în sobă lemn de cireș...
Și aștept, în zadar, să aud păsări cîntînd.

A face portretul moral al cuiva caracterizându-l dintr-o trăsătură ar fi un nonsens. Numai cine știe să extragă din nuanțe câteva adevăruri mai mult sau mai puțin plastice, se apropie de resorturile profunde. Dar cine poate surprinde absolutul, privind numai din afară? Nici un portret psihologic al lui Eminescu nu va revela vreodată pe Eminescu în absolut. Cea mai puțin „concretă” dintre arte, Muzica, se dovedește cea mai aptă să sugereze ideea de absolut. Un personaj complicat se poate revela în ne-numărate portrete, care luate în parte sînt exacte. Îi seamănă. Dar numai prin adițiune, ele exprimă ceva din infinitatea reacțiilor modelului. Muzica nu încapă în formele „fixe” ale portretisticii, de aceea ea are avantajul ieșirii din durată. Nu poți formula elogiul mai înalt, decît afirmînd despre cineva că e nuanțat și infinit ca muzica.

Ravel a pus pe muzică versuri de Verlaine. L-am căutat pe poet, dar l-am găsit pe Ravel.

Splendoarea baletului este cea mai eficientă sfidare la adresa morții. Fiindcă dansul e viața ca jubilație, ca armonie și consonanță cu universul. „Clasic”, „romantic” sau „modern”, în balet acestea sînt stiluri *tranzitorii*. Elanul spre înalt și rotirea în cerc sînt *permanente*. Sensibilitatea în balet este tot una cu demonstrația în știință. Părul, privirile, mîinile — toate schițează răspunsuri; picioarele participă la o caligrafie a sublimului. O îmbrățișare de-abia sugenată traduce în chip plastic idealitatea iubirii ca dat esențial, stare în care tinerețea se proiectează în forme desăvîrșite. Canoanele statuielor eline idealizau clipa de maximă expresivitate, — euforică ori tra-

gică. Meritul baletului e de a transcende din clipă în eternitate. Sau de a ne oferi măcar această dulce iluzie !

Din cînd în cînd, trebuie să trecem unele lucruri prin foc. Printr-un foc destinat să sterilizeze pentru a începe în condiții de puritate maximă proiecte noi. Există un foc care defrișează și curăță ; și un altul la a cărui căldură cresc palmieri și crini...

Răspuns tardiv la întrebarea : „Cum vedeți fericirea ?“

— Să privesc orizontul, înainte de a începe lucrul, pentru a-mi înprospăta zilnic proporțiile lucrurilor de sub orizont.

— Pe masa de scris să cadă o rază de soare.

— Lipsit de orice vanitate, să trăiesc printre oameni într-o înconjurime luminoasă.

Iași — Văratec, 1965—1975.

C U P R I N S

ÎNTRE ULYSSE ȘI DON QUIJOTE	7
<i>SUPRAFETE ȘI ADÎNCIMI</i>	

Poezia și cuvintele	19
Eminescologie : Poetul și Lumea	38
Ultimele <i>Cuvinte potrivite</i>	54
Poetul și condiția umană	61
Drama spațiului închis	82
Spațiile lui Al. Philippide	96
Despre „durerea spiritului“...	113
„Fântânile“ lui Ion Vinea	126
„Documente asupra melancoliei“	138
Poezie și certitudine	147
Metamorfozele poeziei	155
Nichita Stănescu în două oglinzi	159

ÎNȚELESURI CONSTRUCTIVE

Timp și evocare	169
Perspectivile prozei istorice	177
Valoarea — calitate unduitoare	195
Literatură și interpreți	201
Reflecții despre gust	208
Fragmente despre roman	215
Despre lectura literaturii	225
Măștile lui G. Ibrăileanu	240
Biografie și operă	256

REFLECȚII NEFANTEZISTE

Viața ca panoramă	271
Viață și literatură	285
Orizonturi ale artei	292

Redactor : ELENA CHIRIAC
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

*Apărut 1978. Format 54 × 84/16. Coli tipo 18,75.
Bun de tipar la 5.XII.1977. Tiraj 7750 exemplare
Editura Junimea, str. Gheorghe Dimitrov nr. 1
IAȘI — ROMÂNIA*



Tiparul executat la Întreprinderea
poligrafică Iași
str. Vasile Alecsandri nr. 6

REFLECȚII DESPRE LITERATURĂ

Imensități de cuvinte, rostite de oameni care există, trec inevitabil în neant. Totuși, de partea cuvintelor stă miracolul. Scrisul poate fi voluptate, expansiune, mod de rezistență. Din cuvinte au luat ființă Ulysse și Don Quijote, care n-au existat...